# FILM

NR 52 (2008) ● 27 XII 1987
ROK XLII ● CENA 35 ZŁ

PL ISSN 0137–463X
INDEKS: 35806

GRAŻYNA SZAPOŁOWSKA, GABRIELA KOWNACKA, EWA BŁASZCZYK, KLAUS MARIA BRANDAUER i ADRIANNA BIEDRZYŃSKA grają w filmie „Hanussen" Istvána Szabó (str. 6)

Zdjęcia: Udo Schreiber/US Press

## Krótko

**WARSZAWA.** Marcello Mastroianniego i Nikitę Michałkowa przyjął minister Aleksander Krawczuk; obaj artyści chcą w przyszłym roku znowu przyjechać do Warszawy ze spektaklem „Niedokończony utwór na pianolę" według Czechowa, wystawionym przez Michałkowa w paryskim Teatrze Bobigny. **MOSKWA.** Pokazanie widzom radzieckim „Barw ochronnych" Krzysztofa Zanussiego zapowiedział dyrektor Sovexportfilmu. **ŁÓDŹ.** Otwarcie wystawy techniki i sztuki filmowej „Dźwięk i projektor" odbyło się 17 grudnia w Muzeum Kinematografii. **RYGA.** Krzysztof Baranowski otrzymał nagrodę pisma „Sowietskaja Mołodioż" za film „Szkoła pod żaglami" na XII festiwalu filmowym „Człowiek i morze". **WARSZAWA.** Uroczyście, ale z humorem odbyła się inauguracja działalności polsko-amerykańskiej spółki „Hanna-Barbera Poland" w hotelu „Victoria". Przypominamy: cel – produkcja filmów animowanych, udziałowcy – SFR w Bielsku-Białej, WFF we Wrocławiu, Hanna-Barbera Productions Inc. w Hollywood i Curtis International Ltd. w Indianapolis; prezesem zarządu spółki jest kompozytor Wojciech Trzciński. **KATOWICE.** Filmy Felliniego, od „Białego szejka" z 1955 r. po „Ginger i Fred" z 1985 pokazało Śląskie Towarzystwo Filmowe. **BONN.** „Paradę" Jerzego Kuci oglądano na festiwalu krótkiego metrażu w stolicy RFN. **LUBLIN.** Interesujący film „Betty" Beneixa puszczono ni w pięć ni w dziewięć pod szyldem „filmy z pogranicza". Rezultat? „Kurier Lubelski" pisze o olbrzymich kolejkach i sali, wyglądającej po seansie jak pobojowisko, z której trzeba wynosić nie tylko butelki, ale i widzów. „Amatorzy porno wychodzą z kina zawiedzeni" – pisze gazeta. Nic dziwnego: apetyt na schabowy trudno zaspokoić francuskim sufletem.

*Pogody za oknem*
*i pogody ducha*
*życzy Czytelnikom*
*na Święta*
*„Film"*

*W KC PZPR*

## SPRAWY MŁODYCH

Mieczysław Waśkowski, sekretarz POP w PRF „Zespoły Filmowe", przedstawił trudną sytuację młodych filmowców na spotkaniu w KC PZPR, poświęconym tym sprawom. W spotkaniu, którego inicjatorami były egzekutywa POP przy PRF i filmowy zespół partyjny przy Wydziale Kultury KC, uczestniczył sekretarz KC PZPR Andrzej Wasilewski. Obecni byli także przedstawiciele Wydziału Kultury KC z Tadeuszem Sawicem, Komitetu Kinematografii z Jerzym Bajdorem, Stowarzyszenia Filmowców Polskich z Januszem Majewskim, zespołów i wytwórni, telewizji, szkół filmowych, prasy, przedsiębiorstw dystrybucji i eksportu filmów.

*Nowe książki*

## Inspiracje plastyczne w twórczości Wajdy

W serii prac naukowych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach ukazała się książka Tadeusza Miczki „Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy". Autor przypomina we wstępie, że powiązania filmów Wajdy ze sztukami plastycznymi są „jeszcze jednym zwierciadłem, ukazującym niepowtarzalność dzieła polskiego artysty, pozwalającym dostrzec niezwykle oryginalny przejaw wspólnych wielu sztukom poszukiwań i rozwiązań artystycznych". 232 str., 400 egz., 450 zł.

*We Włocławku*

## „GRAND FAJANS" DLA „PUCHARU"

Triumfem Marii Rodziewiczówny i reżysera Zbigniewa Kuźmińskiego zakończył się VI przegląd nowych polskich filmów fabularnych we Włocławku: film „Między ustami a brzegiem pucharu" otrzymał „Grand Fajans" – nagrodę publiczności – oraz nagrodę RW PRON. Nagrodę NSZZ przy Włocławskich Zakładach Ceramiki Stołowej przyznano Wiesławowi Zdortowi za zdjęcia do filmu „Nikt nie jest winien", nagrodę prezesa DKF „Ceramik" – Henrykowi Biście za jego kreacje filmowe, a w szczególności za rolę kamerdynera w filmie „Między ustami a brzegiem pucharu", nagrodę „Gazety Kujawskiej" – Januszowi Kijowskiemu za walory ideowo-moralne scenariusza „Maskarady", a nagrodę bydgoskiego OPRF – Jerzemu Domaradzkiemu za „Łuk Erosa".

*Janusz Majewski ponownie prezesem*

## VII ZJAZD STOWARZYSZENIA FILMOWCÓW POLSKICH

Zjazdem pokoleniowej zmiany można z niewielką przesadą nazwać VII Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Polskich, który obradował w Warszawie 12 i 13 grudnia 1987 r., dokonując daleko idącej zmiany we władzach stowarzyszenia. Pod doświadczonym kierownictwem Janusza Majewskiego, ponownie wybranego prezesem, pracami Zarządu Głównego kierować będzie prezydium w składzie: wiceprzewodniczący – Michał Bukojemski (zarazem przewodniczący sekcji dokumentalnej), Juliusz Burski i Wiesław Saniewski, sekretarz generalny – Włodzimierz Haupe, skarbnik – Tadeusz Drewno, sekretarz – Bolesław Michałek (zarazem przewodniczący Samodzielnego Koła Piśmiennictwa Filmowego), członkowie – Feliks Falk, Wojciech Maciejewski (zarazem przewodniczący sekcji filmu oświatowego), Mirosław Kijowicz (zarazem przewodniczący sekcji filmu animowanego), Ireneusz Engler (zarazem przewodniczący sekcji filmu TV), Jerzy Domaradzki, Jerzy Hoffman, Zygmunt Król i Henryk Kuźniak.

W skład Zarządu Głównego wybrano także: Agnieszkę Bojanowską, Andrzeja Domalika, Marka Drążewskiego, Waldemara Dzikiego, Witolda Giersza, Andrzeja Jurgę, Grzegorza Kędzierskiego, Janusza Kijowskiego, Marka Koterskiego, Waldemara Krzystka, Kazimierza Kutza i Janusza Zaorskiego.

Grzegorz Dubowski, Mieczysław Jahoda, Krzysztof Krauze, Zbigniew Kuźmiński, Magdalena Łazarkiewicz, Barbara Sass-Zdort i Jadwiga Zajiček zostali zastępcami członków Zarządu Głównego.

Wybrane na Zjeździe Komisja Rewizyjna i Sąd Koleżeński ukonstytuują się później. W wyborach do Komisji najwięcej głosów otrzymał Tomasz Lengren, a do Sądu Koleżeńskiego – prof. Jerzy Toeplitz.

*Tematyka religijno-moralna*

## Konkurs na scenariusz

Dział dokumentacji diecezjalnej „Wideo" Kurii Biskupiej w Gdańsku ogłosił konkurs na scenariusz o tematyce religijno-moralnej. Konkurs obejmuje dwie kategorie prac: scenariusz lub nowela godzinnego filmu fabularnego (nagrody: 150, 80 i 50 tys. zł) i scenariusz lub szczegółowy konspekt filmu dokumentalnego (nagrody: 50, 30 i 20 tys. zł). Niepublikowane prace w 2 egz., opatrzone godłem, z nazwiskiem w osobnej kopercie, można nadsyłać do 15 kwietnia 1988 r. pod adresem: redakcja „Gwiazdy Morza", 80-801 Gdańsk 50, skr. poczt. 48.

*Kino w RFN*

## DECYDUJE TELEWIZJA

**Jakie są dziś warunki realizacji filmów w RFN? – pytali dziennikarze reżysera Rudolfa Thome, twórcę filmu „Tarot" na motywach powieści Goethego „Powinowactwa z wyboru" i krytyka filmowego, panią Frauke Hanck, którzy odwiedzili Warszawę z okazji grudniowego Przeglądu Filmów RFN (zapowiadano również przyjazd Bernharda Wickiego, ale reżyser „Wariantu Grünsteina" odwołał w ostatniej chwili swą wizytę z powodu choroby).**

**„Wariant Grünsteina", reż. Bernhard Wicki**

Dowiedzieliśmy się, że w RFN powstaje teraz rocznie 100–120 filmów (w latach sześćdziesiątych było ich ok. 200). Praktycznie nie ma dziś producentów, którzy finansują w całości produkcję filmów dla kin. Decydujący głos w tych sprawach ma telewizja i na dobrą sprawę nie można już bez niej wyprodukować filmu. Telewizja żąda przede wszystkim filmów komercyjnych, jednak z jej funduszy korzystają także realizatorzy ambitni, tacy jak Herzog, Schlöndorff lub Wenders.

Mimo różnych form wsparcia produkcji filmowej uzyskanie pieniędzy na film jest coraz trudniejsze. Rudolf Thome złożył w ostatnich latach aż 4 projekty filmów w telewizji; jego zdaniem wszystkie były interesujące, ale wszystkie one zostały odrzucone. 3 lata trwało zbieranie pieniędzy na film „Tarot". Drugi program TV (ZDF) trzy razy odrzucał projekt tego filmu, zanim zgodził się wreszcie partycypować w kosztach, bawarskie stowarzyszenie popierania filmu zgodziło się przyznać dotację już po drugiej propozycji reżysera, ale dopiero trzeci projekt zyskał uznanie komisji, dysponującej funduszami na popieranie sztuki różnych stowarzyszeń i organizacji społecznych.

**Katharina Böhm i Vera Tschechova w filmie „Tarot"**

Nieco większe zainteresowanie filmem artystycznym wykazuje ostatnio publiczność, np. niełatwy najnowszy film Wima Wendersa „Niebo nad Berlinem" obejrzało już ponad pół miliona widzów, co, zdaniem Rudolfa Thome, do niedawna trudno było sobie wyobrazić. Mimo kłopotów finansowych kino artystyczne rozwija się, istnieje różnorodność tematów, zainteresowań, stylów, pojawiają się i zdobywają uznanie nowe filmy Wima Wendersa, Alexandra Klugego, Wernera Herzoga, Volkera Schlöndorffa, Helmy Sanders-Brahms, Margarette von Trotta i innych reżyserów, których nazwiska są dziś dobrze znane nie tylko w RFN.

Na koniec ciekawostka: polska komedia „Ewa chce spać" Tadeusza Chmielewskiego, z Barbarą Kwiatkowską w roli tytułowej, została ostatnio wznowiona w jednym z kin Berlina Zach. i utrzymała się 5 tygodni! (ś)

## ZA TYDZIEŃ

- **Co niesie teraźniejszość i przyszłość:** FILMOWY POKER
- RECENZJE: **Mój przyjaciel Iwan Łapszyn, Maskarada, Gonza-wojownik**
- PRAWIE JAK ŻYWE: **efekty specjalne, pasja i namiętność Bogusława Krawczyka**
- **Trzeba uważnie oglądać jugosłowiańskie filmy:** GORZKIE ŻALE
- WYDARZENIA REWOLUCYJNE POKAZAŁEM POPRZEZ KABARET: **„Interwencja" z 1968 roku w kinach Moskwy**
- ANIOŁ PRZEJAZDEM W BERLINIE: **Peter Falk w filmie Wima Wendersa**
- EWA BŁASZCZYK **w portrecie na życzenie**
- KLUCZ DO KOSMICZNYCH DRZWI: **„Władcy wszechświata"**
- **Z ekranów świata:** NIETYKALNI

Roman Polański

Fot. Stern

# RACZEJ ŚLEDŹ

## Rozmowa z ROMANEM POLAŃSKIM

**● Pańskie filmy wymagają od widza silnego emocjonalnego zaangażowania, zatopienia się w fabule, w losach bohaterów, dążą do silnego wzruszenia...**

– Bo o to w kinie chodzi, prawda?

**● To znaczy, że inne kino pan odrzuca?**

– Niczego nie odrzucam. Ale dla mnie właśnie to, o czym pan mówił, jest podstawą kina.

**● Deklaruje się pan jako racjonalista. A gdy taki sam racjonalista siada na widowni? Innymi słowy: czy racjonalizm potrzebny przy konstrukcji filmu może przeszkadzać przy jego odbiorze?**

– Nie sądzę, by racjonalizm pozbawiał kogokolwiek przyjemności płynącej z odbierania spektaklu, nie tylko kina, także teatru, tańca czy muzyki. To kwestia wrażliwości. Jeżeli ktoś jest dostatecznie wrażliwy, to dobra muzyka może sprawić, że zapomni, co się wokół niego dzieje. Podobnie z filmem. Racjonalizm dotyczy raczej sposobu myślenia i filozofii życia a nie sposobu odbierania. To tak, jakby zapytać – czy materialista nie może zjeść smacznego obiadu. W kinie, sam pan o tym powiedział, idzie o umiejętność wzruszenia.

**● Widzieliśmy niedawno w telewizji siedem pańskich filmów fabularnych (do pełnego przeglądu zabrakło noweli z „Najpiękniejszych oszustw świata", „What?", „Tess" i „Piratów"). Przy całej tematycznej różnorodności prawie wszystkie odznaczają się – moim zdaniem – wyraźnym, specyficznym stylem. Wydaje mi się, że poznałbym pańską robotę nawet po niewielkim fragmencie. Czy w zalewie eklektyzmu i unifikacji własny styl jest dziś niezbędną cechą reżysera?**

– Kiedy ja właśnie uważam się raczej za eklektyka i zresztą krytyka mi to często zarzucała. Stylem zupełnie się nie zajmuję, to mnie nie interesuje. Prawdopodobnie patrząc na to z innego punktu widzenia, czyli z zewnątrz, dostrzega się jakąś jednolitość, ale jest to raczej wynik mojego sposobu opowiadania.

**● Jak to zatem wygląda z pańskiej perspektywy?**

– Z mojej strony wygląda to tak: mam coś do opowiedzenia, mam ochotę podzielić się z widzem moją wyobraźnią na temat, który w danym momencie mnie pasjonuje. Przystępuję do realizacji i usiłuję nadać fizyczną formę tej myśli. I koniec.

**● Czy zawsze kolejność etapów jest taka sama? Co jest pierwszym impulsem do podjęcia jakiegoś tematu?**

– Trudno dociec, trudno generalizować. Czasami może to być jakaś scena, czasami jakaś postać, czasami jakieś miejsce. W przypadku „Noża w wodzie" były to Mazury. To był czas, kiedy często tam jeździłem i jeziora były dla mnie prawdziwą magią. Szukałem więc opowiadania, które byłoby związane z tym miejscem. W wypadku „Nieustraszonych zabójców wampirów" miałem ochotę na sparodiowanie filmowych horrorów. W wypadku „Matni" nic nie miałem. Siedliśmy z Brachem i po prostu pisaliśmy sceny, które jakoś odzwierciedlały psychikę, nastrój, stan ducha dwóch młodych kinomanów. Chodziliśmy w tym czasie dużo do kina, żyliśmy kinem. Chcieliśmy więc zrobić film, który oddałby wszystko to, co najbardziej lubimy w kinie.

**● „Matnię" pod względem formy, filmowego języka, uważam za najlepszy pański film.**

– Tak, jest pod tym względem najbardziej interesujący.

**● Ale potem pański styl raczej złagodniał.**

– Dlatego, że nie interesuje mnie w tej chwili pokazywanie warsztatu. Dla mnie najważniejszą rzeczą jest, żeby widz nie odczuwał ruchów kamery czy jakichś innych technicznych tricków. To przeszkadza w odbiorze, to jest popisywanie się stylem. Nie lubię tego ani w kinie, ani w literaturze, ani w muzyce.

**● Ale pewne formalnie nowatorskie chwyty widz dostrzega, a mimo to nie rozbijają one nastroju. Sięgnijmy chociażby do „Wstrętu". Gdy Cathe-**

4

„Wstręt"

**rine Deneuve wlecze swą ofiarę – widzimy tylko zwijający się pod ciężarem wleczonego trupa dywan. Kiedy wrzuca trupa do wanny – najpierw widzimy gwałtownie wzbierającą wodę, potem dopiero w kadrze pojawia się ciało.**

– Mówi pan o czymś innym, o inwencji, która jest podstawą twórczości. O pomysłowości, obserwacji drobnych detali, które odgrywają dużą rolę w odbiorze. Zapominanie o nich lub wyzbywanie się ich stwarza filmy płaskie i wręcz nudne. Jeśli zaś chodzi o sprawy samego warsztatu, czyli ruchów kamery, jakichś tam zoomów, diabli wiedzą czego, to jest to tylko środek, nigdy cel.

● **Nie miał pan więc nigdy ochoty na przeskoczenie tamtego swojego osiągnięcia formalnego?**

– Wie pan, pan na to patrzy z punktu widzenia człowieka, który pisze o filmie, który analizuje, porównuje. Z mojego punktu widzenia to wszystko wygląda inaczej. Ja po prostu od czasu do czasu mam ochotę na nakręcenie filmu na pewien temat. Nie zastanawiam się jak to się odnosi do tego, co zrobiłem w roku tysiąc dziewięćset sześćdziesiątym piątym czy co tam kto inny zrobił. Ja mam po prostu impuls, jak ktoś, kto chce zaśpiewać czy zatańczyć. I nie zastanawia się on wtedy nad swoim stylem. Jeśli jadąc samochodem zacznie się pan zastanawiać, obliczać o ile stopni skręcić kierownicę – wiadomo czym się to skończy.

● **Odżegnuje się pan od popisywania formą, ale niedawno powiedział pan, że w kinie nie jest ważne „co", ważne jest „jak".**

– Tu nie ma żadnej sprzeczności. Odżegnuję się od popisywania się formą, bo chcę, żeby ta forma jak najlepiej służyła treści. Ażeby tak było, musi być jak najlepsza. Najważniejsze jest, żeby dobrze historię opowiedzieć. Właśnie forma w tym często przeszkadza. Bywa, że patrzę na aktora, który mówi jakiś tekst i wydaje mi się, że mówi go zupełnie normalnie. Tekst mnie wzrusza, czasami mną wstrząsa. Patrzę na innego aktora i widzę, że się męczy, że myśli nad tym, jak ma ten tekst powiedzieć, że wykombinował jakieś dziwne akcenty, pauzy. I to mnie zupełnie nie wzrusza, nawet trudno zrozumieć, co on mówi. Słucham głosu, patrzę jak mu się usta ruszają, ale treść nie dociera.

● **Jak wygląda pańska współpraca z Gerardem Brachem? Kto nadaje ostateczny kształt scenariuszowi?**

– Ostateczny kształt nadaję ja. Na ogół ja zaczynam i ja kończę, a Gerard jest w środku. Opowiadam mu jakiś pomysł na film i dużo, bardzo dużo rozmawiamy na ten temat. Rozmawiamy w dość luźny sposób, dużo żartujemy, zbiegamy na inne tematy, wracamy. I w końcu zaczynamy wiedzieć, o czym chcemy pisać.

● **Czy w ogóle interesuje się pan innymi scenariuszami, napływającymi do wytwórni czy do agencji?**

– Tak, napływają, owszem. Czasami je czytam, ale bardzo rzadko znajduję materiał, który by mnie zainteresował.

● **Jaki być powinien, by mógł pana zainteresować?**

– Nie ma reguły, jedyny warunek: musi być ciekawy, musi mnie wciągnąć. Trudno mi na to odpowiedzieć. Nie wiem dlaczego wczoraj miałem ochotę raczej na śledzia niż na karpia.

● **Początkujący scenarzyści w USA, ale także i u nas, na Studium Scenariuszowym PWSFTViT uczą się pisania scenariuszy między innymi z amerykańskiego skryptu, w którym jako idealnie skonstruowany omówiono scenariusz „Chinatown".**

– Naprawdę?

● **Tak, dokładnie odpowiada amerykańskiemu wzorcowi z ekspozycją, dwoma punktami zwrotnymi, rozwiązaniem, z relacjami między postaciami, z linią rozwojową. Ale w innych swoich filmach nie trzyma się pan tak dokładnie tego wzorca. Co sądzi pan o hollywoodzkich receptach na idealny scenariusz?**

– Jestem przeciwnikiem recept, z wyjątkiem recept lekarskich, ale są pewne kanony i one zostały znacznie lepiej sformułowane przez Greków niż przeze mnie i Roberta Towna. „Chinatown" jest opowieścią o detektywie, więc jest to tak zwany thriller, co wymaga większej dyscypliny konstrukcji. Poza tym scenariusz w pierwotnej formie był tak rozlazły, że mój wysiłek przez osiem tygodni koncentrował się właśnie na konstrukcji, pracowałem z Townem by nadać scenariuszowi zdyscyplinowany kształt.

● **W pańskich filmach niezwykle istotną rolę odgrywa szczegół, drobiazgowo odtwarza pan realia środowiska i czasu w którym toczy się akcja, np. średniowiecze „Tragedii Makbeta" czy hrabstwo w wiktoriańskiej Anglii w „Tess". „Tragedię Makbeta" poprzedziły zresztą długie studia nad epoką prowadzone wraz z wybitnym szekspirologiem i współautorem scenariusza Kennethem Tynanem. Na czym polega filmowy realizm?**

– „Tragedia Makbeta" to nie jedyny film, którego realizację poprzedziły studia nad epoką. Robię to przed każdym filmem. Bo uważam, że jednym z najważniejszych elementów, który pozwala widzowi wierzyć w to, co mu się opowiada, jest jakaś realność przedstawionego świata. Konkret, prawdziwość korzeni, z których wyrasta cała historia. Najważniejsze, żeby to się gdzieś działo, w jakimś konkretnym świecie, nawet jeżeli ten świat jest fikcją jak Transylwania w „Wampirach". Trzeba mu nadać – jeśli nie istnieją – jakieś obyczaje, kostiumy, architekturę. Przystępując do pracy nad filmem przeprowadzam dokumentację i ta dokumentacja, poza nadaniem filmowi autentyczności, inspiruje mnie, daje masę pomysłów. Film jest fikcją, ale po to, by w tę fikcję wierzyć, musimy jej nadać pozory autentyczności. To także kwestia zawodowej uczciwości, uczciwego traktowania widza.

● **Czy producenci bez zastrzeżeń inwestują w pańskie nazwisko czy też ingerują w scenariusz, usiłują wymóc pewne ustępstwa?**

– Producenci zawsze mają jakieś komentarze na temat scenariusza. W wypadku mego najnowszego filmu, który robię właśnie dla Amerykanów, zawarłem z nimi kontrakt na podstawie kilku słów: opowiedziałem im temat. Później napisałem scenariusz. Gdy go przeczytali, mieli drobne uwagi, zresztą w większości interesujące i słuszne.

● **Czy może pan coś więcej powiedzieć o tym filmie?**

– Niedługo zobaczy go pan na ekranie.

● **Za granicą, ale polska publiczność pewnie będzie musiała trochę poczekać.**

– Jest to historia amerykańskiego lekarza, który przyjeżdża z żoną na konferencję do Paryża. I żona znika w tajemniczych okolicznościach. Rolę główną gra Harrison Ford.

● **Kręcił pan filmy w wielu krajach: w Polsce, Francji, Anglii, Stanach Zjednoczonych, także we Włoszech i Holandii. Gdyby miał pan porównać modele kinematografii – który odpowiada panu najbardziej?**

– Francuski, niewątpliwie. Tylko, że częstsze są tam przeszkody finansowe. O wiele więcej pieniędzy jest do dyspozycji w Ameryce. A wszystko się przecież tam zaczyna gdzie są finanse, bez tego niestety nic nie można zrobić.

● **A dlaczego model francuski?**

– Dlatego, że Francuzi mają bardzo autorskie podejście do filmu. Uważają, że film jest całkowicie dziełem reżysera. Mają więcej respektu dla twórcy, dla autora.

● **Amerykańscy reżyserzy nie chcą, by mówiono o nich „reżyser z misją", wolą mieć renomę sprawnego rzemieślnika. W Europie jest odwrotnie. Czy w filmie istnieje aż taka różnica między rzemieślnikiem i artystą?**

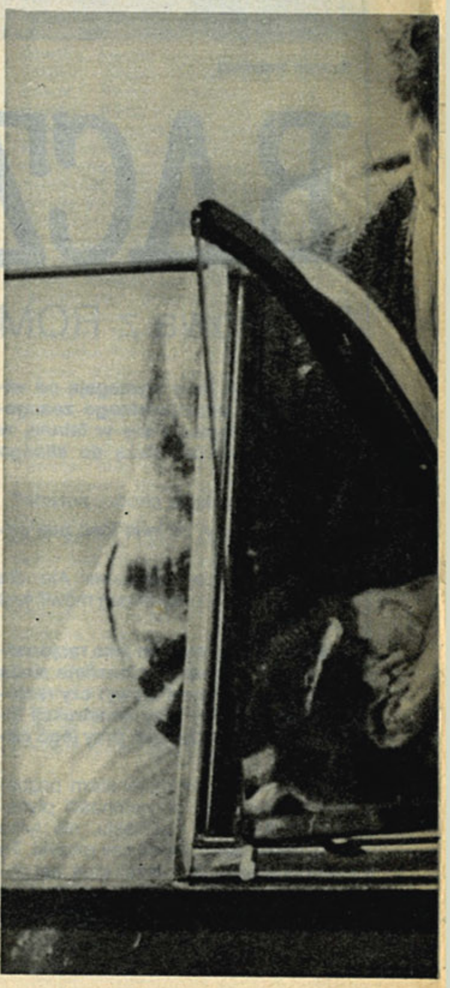
– Historia powstania przemysłu filmowego była trochę inna w Stanach niż we Francji. Tradycyjnie w Ameryce funkcja reżysera jest bardziej ograniczana, bo powstała jednocześnie z funkcją producenta. Producent wykonuje wiele czynności, które w Europie zarezerwowane są dla reżysera. Producent często decyduje o obsadzie, producent montuje nakręcony przez reżysera materiał, decyduje o finansach, a więc często o rozmiarach inscenizacji – ma ogromny wpływ. Dlatego reżyserzy wolą uchodzić raczej za sprawnych, gotowych do wynajęcia rzemieślników niż za niezależnych, kapryśnych artystów.

● **Czy miał pan jakieś konflikty z producentami? Jak było w wypadku „Chinatown", bo podobno w filmie znalazły się sceny, których nie było w scenariuszu?**

– Nie było ich tylko dlatego, że nie zdążyliśmy ich napisać. Pracując nad scenariuszem, nadaniem mu skondensowanej formy, musiałem wyrzucić wiele rzeczy, ograniczyć ilość postaci itp. Prowadziło to do konfliktów. Doszliśmy do takiego punktu, że powiedziałem – już dalej nie mogę. Albo robimy ten film albo ja się wycofuję. I producent powiedział: kręcimy. Zaczęliśmy kręcić, brakowało zakończenia i brakowało sceny w środku, sceny miłosnej. Te dwie sceny napisałem dosłownie na kolanie, przed samym przystąpieniem do ich realizacji.

● **Najnowszy pański film zrealizował pan za pieniądze amerykańskie, ale czy zamierza pan wrócić do Hollywood?**

– Prawie wszystkie moje filmy są mniej lub bardziej finansowane przez studia amerykańskie. Na razie nie mam zamiaru tam wracać.



**● Pańskie filmy są najlepszym dowodem, że konflikt między kasą a Sztuką nie jest fatalizmem kina, ale jego błędem. Pan łączy kino ambitne z najlepszymi osiągnięciami kina popularnego. Czy zdarza się, że musi pan wybierać i co pan wtedy wybiera?**

– Nie robię tego świadomie. Wie pan, kiedy człowiek zaczyna się zastanawiać nad tymi rzeczami, to mu narzędzia z rąk wypadają. Trzeba te rzeczy robić instynktownie, a nie z wyrachowaniem. Z wyrachowania nigdy nic dobrego nie wyszło, jeśli chodzi o sztukę.

**● Co odróżnia kino od innych dziedzin sztuki czy innych form komunikowania się?**

– Przede wszystkim fakt, że kino dysponuje właściwie wszystkimi innymi dziedzinami sztuki i tworzy syntezę. Moim zdaniem kino jest dziś tym, czym dla naszych przodków była opera. Trudno sobie wyobrazić film bez muzyki. To nie miałoby zupełnie sensu. Zresztą każdy reżyser dobrze zna ten moment, gdy po raz pierwszy podkłada się muzykę do filmu i pamięta efekt, jaki to daje, jak się wszystko zmienia. Realizm kina jest rzeczą pozorną, to świat ułudy, świat kłamstwa. Gdy stanie pan z boku ekranu, to filmu nie ma, jest płaszczyzna, na której nic nie widać.

**● Zdarzenia w pańskich filmach są tylko górną warstwą, cały czas odnosi się wrażenie, że istnieje drugi podskórny nurt. I to właśnie on jest ważniejszy. W „Nożu w wodzie", w „Matni", w „Dziecku Rosemary" wszystko to, co najważniejsze jest przez większość filmu schowane pod powierzchnią zdarzeń, ale czujemy to, czekamy.**

– Tak właśnie powinno być.

**● Pewnym odstępstwem od tego był „Chinatown".**

– Rozumiem o czym pan mówi. Być może tak, to było pewne odstępstwo.

**● Robi pan filmy stosunkowo rzadko. Dlaczego?**

– Robienie filmu zabiera dzisiaj tak wiele czasu, taki kawał życia, że człowiek zaczyna się zastanawiać, czy warto znowu poświęcać dwa czy trzy lata na taki czy inny temat. A poza tym, wie pan, doszedłem do okresu w życiu, kiedy widzę, że są jeszcze inne rzeczy poza kinem. Trzeba czytać, podróżować, żyć.

**● Dokładnie to samo powiedział mi Marek Piwowski.**

– Tak? No to miał rację.

**● Wróćmy jednak do kina. W swoich filmach właściwie nie używa pan technicznych błyskotek dostępnych dziś reżyserom. Czy współczesny rozwój techniki filmowej, w ogóle techniki, nie infantylizuje kina?**

– Wręcz przeciwnie. To jest przecież naturalny bieg historii gatunku. To tak jakby pan powiedział, że dzisiejszy samochód z wszystkimi gadgetami i automatyzacją wielu czynności m n i e j pana przewozi z miejsca na miejsce. Zależy dokąd chce pan jechać. Jeśli wie pan dokładnie dokąd chce jechać, to lepiej przecież pojechać wygodnym samochodem.

**● To i owo ma się zmienić w naszej kinematografii. Optymiści mówią, że będzie lepiej. Czy nie miałby pan ochoty nakręcić filmu w Polsce?**

– Ochoty mi nie brakuje, ale w tej chwili nie mam żadnych konkretnych projektów. Może kiedyś wrócę do pewnych spraw z mojego dzieciństwa... Prawdopodobnie któregoś dnia to zrobię, ale jeszcze nie dzisiaj. A jeśli chodzi o to rozruszanie kina tutaj, w Polsce, to chyba trzeba zacząć od sal kinowych.

**● Ciągle się je zamyka.**

– Zamyka się, bo nikt do nich nie chodzi, a nikt do nich nie chodzi, bo są paskudne, brudne, śmierdzące, projekcja jest fatalna. Przecież w tej chwili ludzie już trochę lepiej żyją, mają w domu telewizor, mają kanapę. Dawniej pójście do kina było pewnego rodzaju świętem. Dziś świętem jest pozostanie w domu, ucieczka od kina.

**Rozmawiał**
**MACIEJ PAWLICKI**

**„Matnia"**

# OBRAZY KONTRASTOWE

*Świat jest przepełniony hałasem, hałas wzmaga się. Kiedyś największym źródłem hałasu było radio „Szarotka", przenośny, bateryjny odbiornik nie związany niewolniczo z siecią zasilania. Dźwięki dochodzące z „Szarotek" mąciły spokój nadmorskich plaż i jezior mazurskich; facet z „Szarotką" był uznawany za profana, mąciciela naturalnego porządku i porządku ludzkiego wypoczynku. Potem przyszła epoka tranzystorów.*

*Dziś już nawet pojęcie hałasu wydaje się nieadekwatne i przestarzałe, bo dokoła panuje łomot. Łomot przemysłowy, łomot komunikacyjny, łomot kinowy, radiowy i telewizyjny, łomot disco, łomot wynikający ze zderzania się idei i przeciwstawnych ideologii. Już nikt dziś nie chce mówić szeptem, mruczeć i popiskiwać, każdy chce wrzeszczeć i krzyczeć. Kto potrafi dużo i głośno, ten ma rację albo mu się wydaje, że ją ma.*

*Tak powstaje tęsknota do ciszy, spokoju, pokoju.*

* * *

*Wigilia jest świętem pokoju, ciszy, przebaczenia i pojednania. Jest także świętem rodziny i strudzonych wędrowców, którzy ze śnieżnej zawiei wychodzą cało, by trafić pod gościnny dach i zasiąść przy stole, przy talerzu przeznaczonym dla ludzi bezdomnych i głodnych. W wielu krajach ustawia się płonące świece w oknach, aby łatwiej było trafić pod gościnny dach. W wielu polskich domach szykuje się dodatkowe nakrycie, jednak w nadziei, że nikt do drzwi nie zapuka i nie naruszy porządku wieczerzy, nie wniesie na butach śniegu do wysprzątanego mieszkania i swoim wyglądem obcego nie popsuje ogólnego krajobrazu odświętnie przyodzianej rodziny.*

* * *

*Dudnią pociągi rozkładowe i dodatkowe, wszędzie tłok. Na ostatnich zapasach benzyny ruszają samochody w daleką drogę. Byle nie było opóźnień, bo można stracić połączenie, byle nie wpaść w poślizg. Babcia z dziadkiem mieszkają we Włodawie a córka z mężem i z dziećmi w Gorzowie. Matka męża mieszka w Białymstoku. Wielka migracja była i trwa, porozbijały się rodziny, porozjeżdżały po całym kraju, na czas świąt trzeba się zjednoczyć, ale gdy rodzina jest nazbyt rozgałęziona – nie zawsze wiadomo z kim.*

* * *

*Kiedy Jezus się rodził, już może rosło drzewo na budowę krzyża. Przybywali do szopki pasterze i królowie i było bardzo radośnie. A potem była ucieczka do Egiptu. Myślę, że Jezus był bardzo samotny – kiedy udzielał nauk, kiedy uzdrawiał chorych, kiedy przepędzał kupców ze świątyni, kiedy był biczowany i krzyżowany. Pozostawił po sobie światu – dar miłości, samotność i cierpienie.*

* * *

*Ale jak mówić o miłości w świecie, w którym tak dotkliwie odczuwa się brak choćby tylko tolerancji, życzliwości, przyjaznego uśmiechu. Wielu ludzi mówi o Bogu wcale nie kochając – to słowa Matki Teresy z Kalkuty.*

*Dwukrotnie TVP pokazała pełnometrażowy film dokumentalny produkcji angielskiej, zrealizowany przez Ann i Jeanette Petrie – „Matka Teresa". Ona urodziła się w Skopje, jest Albanką. Jako dziecko była niesforna, psotna i wesoła; po śmierci ojca, do zamożnego domu wkroczyła bieda. W osiemnastym roku życia wstąpiła do s.s. Loretanek. W czasie podróży pociągiem przez Indie zdała sobie sprawę ze swego powołania, poprosiła o pozwolenie na opuszczenie zakonu i założenie nowego zgromadzenia. Dziś drobna staruszka, ubrana w sari, jest znana na całym świecie – jak można godzić sławę, poświęcenie i ubóstwo? Wychowana w mieście na pograniczu kultury i tradycji chrześcijańskiej i muzułmańskiej, z prawdziwym ogromem nędzy i poniżenia spotkała się w Kalkucie. Pojęciu miłości nadała wymiar konkretny i wszechogarniający – nie potrafi dzielić ludzi ani według koloru skóry, ani według przynależności do wspólnot religijnych. Na pytanie o świętość – odpowiada: świętość to jest twój i mój obowiązek, to nie jest luksus nielicznych. Na pytanie co będzie, kiedy na świecie zniknie nędza, odpowiada – pozostaniemy bezrobotne.*

*Film ukazuje szlaki wędrówek Matki Teresy po siedliskach nędzy w Indiach, w Nowym Jorku, w Gwatemali, w Bejrucie. Ona jest powołana, natchniona, ona nie ma wątpliwości, nie ma w sobie strachu i obaw. Nie przyjmuje zapomóg ani kościelnych ani rządowych, a tylko dobrowolne datki, cnotą Misjonarek Miłosierdzia jest ciężka harówka i skromność. Piękna w tym filmie jest scena, kiedy z nowo ofiarowanego im domu siostry wynoszą rzeźbione meble i wyrzucają przez okno wspaniałe dywany. Bo nie przez przepych droga do ubóstwa i nie na dywanach będą się toczyć pertraktacje z ludzkim cierpieniem. I jeszcze cnotą misjonarek jest uśmiech. Więcej, one potrafią się także śmiać.*

* * *

*Cóż z tego natłoku informacji, łomotu dźwięków i obrazów – przyjąć za swoje, za sobie bliskie, co zostawić, co odrzucić; na tym samym ekranie dzieją się różne rzeczy. Z tej samej skrzynki płyną słowa o pojednaniu, miłości, z tej samej skrzynki płynie optymizm i gorycz, tu się mówi o pogodzie, wojnach i katastrofach i tu – w wesołych rozrywkowych filmach – ludzie się zabijają.*

Arcitenens

# HANUSSEN-JASNOWIDZ

Ci, którzy byli na planie nowego filmu Istvána Szabó twierdzą, że to zapewne najtrudniejsze przedsięwzięcie węgierskiego reżysera. Twórca „Pułkownika Redla" i „Mefista" nie zaprzecza. Jest to opowieść o niemieckim jasnowidzu, którego występy z zapartym tchem oglądała publiczność Republiki Weimarskiej i którego w 1933 roku, w kilka tygodni po objęciu władzy przez Hitlera, znaleziono zamordowanego w Grunewald. Tajemnica tej zbrodni nigdy nie została wyjaśniona. W filmie (scenariusz Szabó i Pétera Dobaia) sprawa Hanussena ma ścisły związek z pożarem Reichstagu w lutym 1933 roku. Jasnowidz przepowiedział wielki pożar w budynku publicznym. Dla hitlerowców pożar Reichstagu był pretekstem do gwałtownej propagandy antykomunistycznej. Hanussen mógł w niej przeszkodzić.

Szabo nie rekonstruuje ściśle rzeczywistych wydarzeń, traktuje prawdę historyczną jako punkt wyjścia. Ma swe obsesyjne wątki: przeszłość, która określa człowieka i przed którą nie ma ucieczki, specyficzna sytuacja Europy środkowej decydująca o powikłanych losach jej mieszkańców...

*– Film musi być osobisty – jak poezja czy malarstwo. Tylko wtedy staje się sztuką* – mówi reżyser. Bohaterów „Mefista", „Pułkownika Redla" i „Hanussena" nazywa „braćmi". W jakimś sensie wszyscy trzej, choć to postacie historyczne, na ekranie są tworami wyobraźni reżysera i przekazują pewną wersję odległych wydarzeń z dzisiejszego punktu widzenia. Ich losy pozwalają reżyserowi ukazać mechanizmy władzy i manipulowania człowiekiem. Dziś, w epoce kryzysów i niepokojów, przykład tego, co działo się w Europie na progu wieku, a także w latach dwudziestych i trzydziestych powinien być pouczający. Dlatego Szabó opowiada historie niezwykłych ludzi, którzy na ekranie noszą różne stroje, ale mają tę samą twarz – Klausa Marii Brandauera. Właśnie Szabó odkrył i uczynił sławnym tego wiedeńskiego aktora. A jego partnerkami w „Hanussenie", tak jak i w poprzednich filmach, są aktorki z Polski. Nigdy nie było ich tyle w jednym zagranicznym filmie. Adrianna Biedrzyńska, Ewa Błaszczyk, Grażyna Szapołowska, Kalina Jędrusik i Gabriela Kownacka – zespół co się zowie efektowny i barwny. Obsada jest zresztą prawdziwie międzynarodowa, występują także m.in.: Erland Josephson, Colette Warren-Pilz, Eva Kerekes, Karoly Eperjes. (Ko)

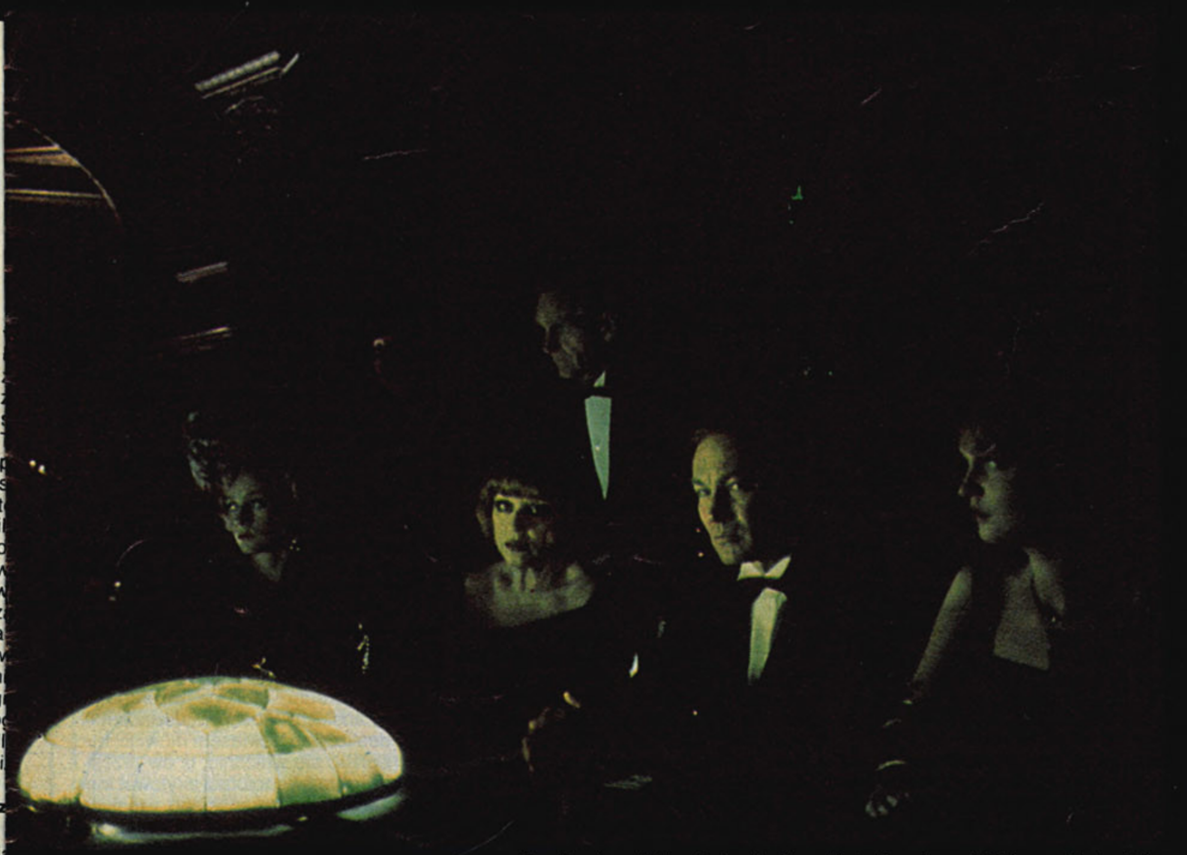
Zdjęcia: UDO SCHREIBER/US PRESS

Grażyna Szapołowska

Klaus Maria Brandauer, Gabriela Kownacka i Werner Schmidinger

István Szabó

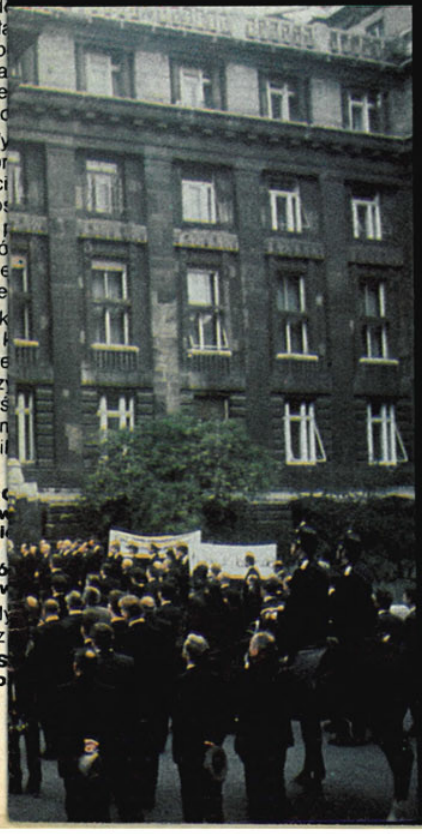
Eva Kerekes i Kalina Jędrusik



Eva Kerekes, Kalina Jędrusik, Klaus Maria Brandauer i Adrianna Biedrzyńska

Grażyna Szapołowska

Colette Warren-Pilz i Erland Josephson



## W 1987 ROKU PISALIŚMY:

### DAWNO TEMU W AMERYCE

**reż. Sergio Leone, USA**

... to moralitet; film podejmuje uniwersalny, odwieczny temat sztuki, jakim jest dwoistość natury ludzkiej, tragiczny konflikt dobra i zła, mający nieskończoną ilość masek i wersji. W samym istnieniu tego konfliktu, a nie w jakimkolwiek jego rozstrzygnięciu, upatruje Leone przyczynę nędzy i klęski jednostki...

Cezary Wiśniewski, nr 8

### MATKA KRÓLÓW

**reż. Janusz Zaorski, Polska**

...Janusz Zaorski zrobił bardzo wierną adaptację powieści. Okazało się, że „szkielet" utworu jest nadzwyczaj solidny. Łatwo go było obudować ciałem. Postaci, o których Brandys ledwie wspomniał, bez trudu nabrały indywidualnych rysów.

Jerzy Niecikowski, nr 18

### A STATEK PŁYNIE

**reż. Federico Fellini, Włochy**

... Skoro śpiewakom głos jest dany, skoro są nim „obdarzeni", będąc jedynie „instrumentami", można zaryzykować inne wykonanie, zainscenizować minione życie, podłożyć cudze głosy albo dać cudze ciała – tak właśnie postępuje Fellini.

Tadeusz Sobolewski, nr 25

## W 1987 ROKU PISALIŚMY:

### HARFA BIRMAŃSKA

reż. Kon Ichikawa, Japonia

... Mało komu udało się przekazać w filmie treści transcendentalne środkami czysto filmowymi – a więc w ostentacyjny sposób materialnymi – zachowując w pełni współistnienie i jedność obu tych światów...

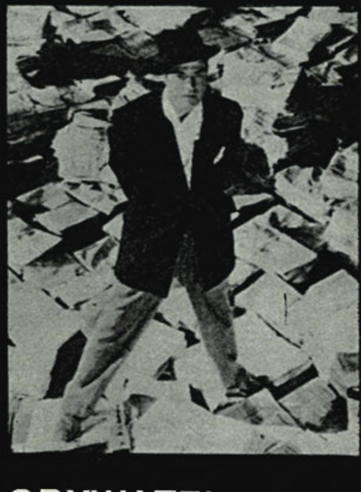
Oskar Sobański, nr 27

### PLUMBUM CZYLI NIEBEZPIECZNA GRA

reż. Wadim Abdraszytow, ZSRR.

... Plumbum to mały Kaj ze szkiełkiem Zła w oku i ze zlodowaciałym sercem. Żyje w mroźnym, pustym świecie i wszędzie widzi zło.

Oskar Sobański, nr 47



### OBYWATEL KANE

reż. Orson Welles, USA

... Filmowy debiut Wellesa przez prawie 50 lat obnosi stygmaty geniuszu i młodzieńczej, spontanicznej odwagi w korzystaniu z filmowych tricków. Mamy tu do czynienia nie tyle z rewolucyjnością odkrywcy, ile z niczym nie skrępowaną pasją eklektycznego łączenia wszystkiego, czego nikt wcześniej nie odważył się łączyć.

Jan Słodowski, nr 47

WIDEO

# Rocky

**ROCKY. Reżyseria: John G. Avildsen. 119 min., 1976**
**ROCKY II, III, IV. Reżyseria: Sylvester Stallone. 115, 105 i 91 min., 1979, 1982, 1985.**
**Wykonawcy: Sylvester Stallone (Rocky), Talia Shire (Adrian), Carl Weathers (Apollo Creed) i inni.**
**Wszystkie produkcji USA, sensacyjne, kolor. Dla dorosłych.**

Przed kilkunastu laty pewien amerykański aktor włoskiego pochodzenia wydeptywał ścieżki wiodące do gabinetów Bardzo Ważnych Osób rządzących przemysłem filmowym. Był nikim. Mało kto chciał traktować poważnie „majaczenia" aktora o niskonakładowym a – w perspektywie – wysokodochodowym filmie, który miałby powstać na podstawie scenariusza przez niego napisanego. Drzwi wytwórni filmowych pozostawały nieodmiennie zamknięte, nikt nie chciał zainwestować ani jednego dolara.

I oto, jak w amerykańskiej bajce, stał się cud: John G. Avildsen zainteresował się banalną opowieścią o bokserze. Autor scenariusza otrzymał główną rolę. Producent odblokował konto w banku. Nie bez obaw czekano na rezultat. Efekt przeszedł wszelkie oczekiwania – wraz z dziełem narodziła się gwiazda, a właściwie dwie gwiazdy: Sylvester Stallone i jego wcielenie ekranowe – Rocky.

Rocky Balboa, zawodowy bokser wywodzący się z najbiedniejszych kwartałów filadelfijskiej „małej Italii" (Little Italy), człowiek, który przełamał wszystkie przeszkody na drodze do sukcesu, stał się z dnia na dzień ulubieńcem Ameryki. Społeczeństwo amerykańskie połowy lat siedemdziesiątych powoli popadało w coraz głębszą apatię. Afera „Watergate", gospodarcze załamanie, spowodowały dość powszechny nastrój zgorzknienia i rozczarowania. Wydawało się, że lata prosperity minęły, że nikomu – bo jeśli nie prezydentowi, to komu? – nie można ufać, że jednostka skazana jest na siebie. W taki właśnie świat wdarł się chłopak o silnych pięściach, twardym charakterze, uczciwy, szczery, przyjazny, dążący do spektakularnego sukcesu i do lirycznego uczucia. Spodobał się wszystkim, Stallone trafił w dziesiątkę. Bokser służący innym za worek do bicia, którego krew i rozliczne kontuzje opłacane były jałmużną czterdziestu dolarów w amerykańskiej mitologii społecznego awansu ma długą tradycję – stał się najlepszym, nie ustąpił pola uznanemu mistrzowi. Odważnie stanął do walki i nie przegrał. To musiało się podobać, udowodnił bowiem, jak wielkie jest społeczne zapotrzebowanie na sukces.

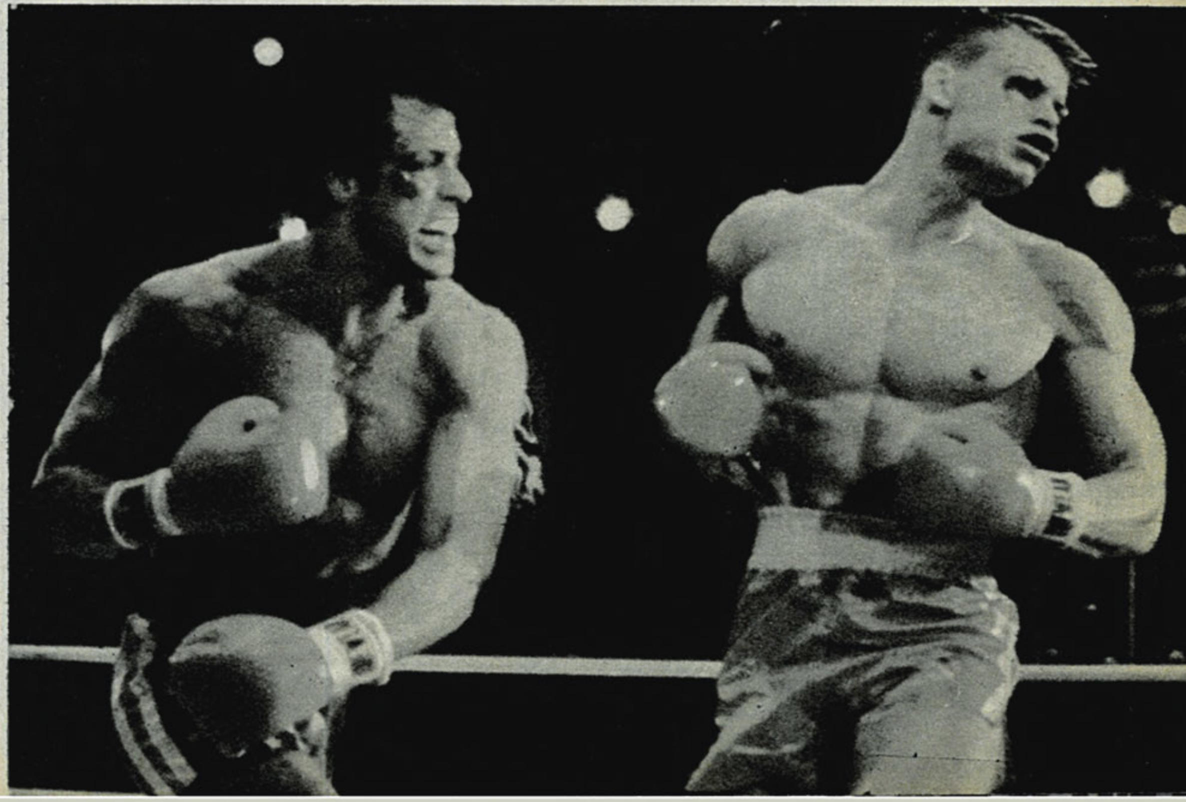
Rocky życiowej szansy nie przegrał, jednak przezorność twórców nie pozwoliła mu także bezapelacyjnie wygrać, w 1976 roku było na to jeszcze za wcześnie. Trzy lata później, w 1979 roku, powstał następny rozdział życia boksera – „Rocky II". Po raz pierwszy po obu stronach kamery stanął Sylvester Stallone. Podstawowe zależności i uwikłania społeczne, etniczne, rodzinne i kulturowe zostały bez zmian, zmienił się status bohatera – baza materialna, której nie musi już zdobywać, musi jej bronić. Rocky, otoczony tymi samymi ludźmi, stabilizuje swoją pozycję. To także filmowy wyraz rzeczywistości końca lat siedemdziesiątych – stagnacja i apatia minęły, znowu nastał okres gospodarczego ożywienia, szanse awansu wzrosły, ożył optymizm. Ale przeciwnik Rocky'ego nie skapitulował: pobity acz nie znokautowany mistrz, czarny Apollo Creed, w dalszym ciągu zagraża jego pozycji. Małżeństwo, dom, popularność, finansowa niezależność – jednym słowem: pokusa łatwego życia szybko demoralizuje – taka jest statystyczna prawidłowość. Rocky wszakże nie został „stworzony" by potwierdzać wyliczenia statystyków, jego główne zadanie polega na propagowaniu wzorców pozytywnych, na utrwalaniu amerykańskiego mitu człowieka sukcesu. Zatrzymuje się więc o krok od rynsztoka, mobilizuje i – w konsekwencji – triumfuje. Mit został ocalony, amerykańska bajka wzbogacona o jeszcze jeden przykład pozytywnej metamorfozy. W drugiej opowieści o losach boksera na jedno z czołowych miejsc wybija się wątek narodowościowy – w czwartej i ostatniej osiągnie swą kulminację. Oto pogardzany, w najlepszym razie niezauważany osobnik z „małej Italii", dzięki samemu sobie (self-made-man), często na przekór innym, zdobywa wszystko, co zdobyć może. Z prymitywnego włoskiego zabijaki wyrasta niekwestionowany mistrz świata. Człowiek, który wedle tradycji i życiowych schematów powinien zostać co najwyżej tuzinkowym mafiosem wymuszającym dla swoich szefów okup od właścicieli małych, brudnych podejrzanych knajp, przeskoczył nie tylko status, na jaki był od urodzenia – i przez takie właśnie urodzenie – skazany, ale i swoich potencjalnych szefów. I ich szefów także.

Włochów z amerykańskich „małych Italii" pokazywali wcześniej m.in. Coppola i Avildsen. Robili to jednak inaczej, szczególnie Coppola w „Ojcu chrzestnym" pokazał zamerykanizowanych Włochów jako ludzi co prawda niezwykle rodzinnych i bogobojnych, ale przesiąkniętych złem. Jako ludzi pnących się po szczeblach kariery, lecz zawsze drogą zbrodni. Stallone wizerunek amerykańskich Włochów „uszlachetnił", wyidealizował. Nawiasem mówiąc, trudno oprzeć się wrażeniu, iż ów przesłodzony obraz współpracy zirytował innego twórcę amerykańskiego włoskiego pochodzenia – Martina Scorsese. Nakręcony przez niego w 1980 roku „Szarżujący Byk", film relacjonujący autentyczną drogę do kariery Jake'a La Motty, zawodowego boksera, przedstawia Włochów w Ameryce odmiennie i jest to zapewne forma dyskusji z dziełem Sylvestra Stallone.

Tak czy inaczej „Rocky II" znowu trafił w swój czas. Nie zaszokował co prawda publiczności i krytyków tak, jak „Rocky" – zdobywca trzech Oscarów: za reżyserię, najlepszy film roku i montaż – ale znalazł się na samym szczycie: w 1979 roku otrzymał I nagrodę w plebiscycie publiczności w USA.

Bezapelacyjne zwycięstwo Rocky'ego Balboa nad Apollem Creedem, takim akcentem kończy się „Rocky II", powinno właściwie serię zamknąć, było przecież naturalnym ukoronowaniem drogi bohatera. Wydaje się jednak, że ogromne powodzenie filmu niejako uśpiło autora, stępiło jego ostry i trafny dotąd zmysł obserwacyjny. W 1983 roku Stallone znów stanął na planie, jako reżyser i aktor, powołując do ekranowego życia kolejną serię perypetii boksera. „Rocky III" nie przynosi nowych spostrzeżeń społecznych, film

**Sylvester Stallone i Dolph Lundgren w „Rocky IV"**



jest powtórzeniem wątków znanych z poprzednich obrazów. Sytuacja wewnętrzna w Stanach Zjednoczonych ustabilizowała się, początek lat osiemdziesiątych to okres wzrastającego dobrobytu, boomu gospodarczego. Rocky Balboa stacza jeden pojedynek, morderczy co prawda, ale walczy teraz jako obrońca wartości sportowych, humanitarnych. Niepokonany bokser spełnił swą – wydawało się – rolę, przede wszystkim społeczną. W chwale odchodzi z ringu przyjmując przedtem ofiarowaną mu dozgonną przyjaźń rycerskiego Apolla. Dwaj „najwięksi" podnieśli na duchu miliony Amerykanów – mogą więc odejść. Na krótko, bowiem już dwa lata później okazuje się, że Rocky ma do spełnienia najpoważniejszą misję. Czwarty film został jednak przyjęty co najmniej kontrowersyjnie, o czym zadecydowała... wielka polityka. Stallone postanowił oto zostać mężem opatrznościowym zabierającym głos w dialogu supermocarstw!

Ponad dwadzieścia lat temu, kiedy w Chinach nastąpił czas politycznej izolacji, jedyną formą kontaktów z otaczającym światem stały się międzynarodowe rozgrywki w tenisie stołowym. Komentatorzy polityczni chińską politykę zagraniczną, wielce niechętną oficjalnym spotkaniom, nazwali wówczas „dyplomacją pingpongową". Analogicznie film Sylwestra Stallone „Rocky IV" można opatrzyć etykietką: „dyplomacja ringowa".

Zawrotna kariera mieszkańca „małej Italii" najwyraźniej zaszkodziła intelektowi scenarzysty, aktora i reżysera w jednej osobie – Stallone przestał panować nad wyobraźnią, poszedł „na całość".

Rok 1985, do Stanów Zjednoczonych przyjeżdża radziecki „superbokser", by stoczyć pojedynek z mistrzem amerykańskim. Nic w tym nie byłoby niezwykłego: radziecko-amerykańskie pojedynki pięściarskie mają długą tradycję, organizowane są niemalże co roku. Rzecz jednak w tym, iż pojedynek traktowany jest przez obie strony jako namiastka wojny z całym jej propagandowym sztafażem, frazeologią, gloryfikowaniem agresji. Stallone drapuje swoich bohaterów (Rocky'ego i Apolla) w szaty jedynych sprawiedliwych, jedynych mogących obronić honor Ameryki. Czyni zresztą coś więcej: ringowi przyjaciele dzielą między siebie podstawowe cechy męczennika i mesjasza. Rola męczennika przypadła Creedowi, mesjasza – Rocky'emu.

W pojedynku przeprowadzonym na terenie USA, pojedynku Goliata z Dawidem (pierwszy jest Rosjaninem, drugi – Amerykaninem) Dawid, mimo niesłychanej odwagi i, jak mawiają sprawozdawcy sportowi, „serca do walki", zostaje unicestwiony; po nokautujących ciosie umiera na rękach ringowego sekundanta – Rocky'ego. Łatwo domyślić się, że Dawidem jest przyjaciel Rocky'ego, jego dawny rywal – Apollo

**Sylvester Stallone** Fot. L. Sorell

Creed. Mecz rewanżowy odbywa się w Moskwie: po morderczej walce sponiewierany Rocky zadaje wreszcie decydujący cios, radziecki olbrzym zostaje pokonany. To tylko skrócony opis węzłowych zwrotów akcji, autorowi filmu chodzi wszak o coś znacznie więcej. I właśnie w tym „więcej" scenarzysta, reżyser i aktor (Stallone, Stallone, Stallone) objawił niezgłębione pokłady politycznej naiwności i myślowego prymitywizmu.

To prawda, początek lat osiemdziesiątych upłynął pod znakiem zaostrzania się tendencji konfrontacyjnych między supermocarstwami. Sytuację tę stworzyła i Reaganowska wizja Ameryki superpotężnej i sprawa Afganistanu; Nikaragua i Polska; boom gospodarczy obejmujący Północ i nędza rozprzestrzeniająca się na Południu – by wymienić przyczyny najważniejsze. Na szczęście konfrontacja miała wyraz przede wszystkim werbalny – ciężkie słowa padały na gazetowy papier, grzmiały w eterze. Do gromkich wypowiedzi polityków postanowił dołączyć swoj głos ekranowy mistrz świata wagi ciężkiej Rocky Balboa. Wielki krzyk supermana wywodzącego się ze slumsów „małej Italii" zabrzmiał dość piskliwie. Gladiator, wołający nad ciałem pokonanego przeciwnika o miłość i pokój jest postacią wyjętą z nieprawdziwego świata, fałszywą, jest dramaturgicznym błędem. Żywiołem gladiatora jest wojna, inaczej byłby buchalterem. Radziecka publiczność wiwatująca pod koniec walki na cześć Rocky'ego, oklaskuje – absolutnie wbrew intencjom twórcy a zgodnie z mentalnością bywalców krwawych zapasów – zwycięzcę, skierowując tym samym kciuk do dołu, jak na rzymskich arenach – znak wyroku dla pokonanego. Nic więcej. Właśnie – gdyby nie mesjanistyczne objawienie, polityczny bełkot pacyfistycznie nawiedzonego atlety, „Rocky IV" byłby naturalnym zwieńczeniem oszałamiającej kariery „szarego" człowieka, który, mając na starcie tak mało – osiągnął tak wiele. Własnym wysiłkiem przełamał wszelkie bariery.

Szkoda, wielka szkoda, że film bezmyślnie wpadł w koleiny prowadzące na manowce „ringowej dyplomacji". Żal, ponieważ – i tu ukłon w stronę Sylvestra Stallone jako reżysera – „Rocky IV" jest obrazem, który „się ogląda", ma sceny wręcz porywające, złożony jest umiejętnie z mitów, stereotypów, marzeń jakie nieobce są każdemu człowiekowi, każdej kulturze.

Sylvester Stallone wydeptał więc drogi nie tylko do gabinetów wielkich bossów filmowego przemysłu, wydeptał je także do własnej ogromnej sławy i popularności. Jak nazwisko supergwiazdora dyskontuje, to już zupełnie inna sprawa, wystarczy powiedzieć, że postawa Mesjasza-Zbawiciela Stallonemu nie wystarczyła. Stał się także „supermścicielem" w trzykrotnym wcieleniu samotnego komandosa o znanym nazwisku Rambo. Ale to już temat na zupełnie inne opowiadanie.

**KRZYSZTOF KREUTZINGER**

WIDEO

# Ekspres w lawinie

**AVALANCHE EXPRESS. Reżyseria Mark Robson. Wykonawcy: Lee Marvin (Harry Wargrawe), Maximillian Schell (Bunin), Robert Shaw (Marenkov), Linda Evans (Elsa Lang), Mike Connors (Haller), Horst Buchholtz (Scholten). USA, 1978.**
**Sensacyjny, kolor, 92 min. Dla wszystkich.**

Gwiazdorska obsada, renomowany reżyser (autor m.in. znanego u nas „Trzęsienia ziemi"), sensacyjna fabuła ukazująca pojedynek wywiadów – takie składniki winny gwarantować ekranowy sukces. Przynajmniej zapowiadać atrakcyjne widowisko. No, choćby film, do którego nuda nie ma dostępu. Niestety. „Ekspres w lawinie" to długa, głupawa i nużąca opowieść o tym, jak to jeszcze raz dzielni amerykańscy chłopcy–wywiadowcy ocalili świat od wojennej katastrofy. Tym razem likwidując demonicznego radzieckiego pułkownika – zwolennika wojennego kursu, który goni po Europie „dobrego" generała współpracującego z amerykańskim wywiadem. Naiwność tej historii widać na pierwszy rzut oka, ale w końcu w ramach szpiegowsko–sensacyjnej konwencji zmieści się każda bzdura, tu daleko posunięta umowność jest praktyką powszechną. Tak naprawdę narodowe barwy bohaterów są dla masowego widza obojętne, oczekuje bowiem emocji związanych z zagadkowością intrygi, zawrotnym tempem zdarzeń itp. Przy czym ich logika też nie jest bez znaczenia. A „Ekspres w lawinie" pędzi przez Europę Zachodnią jak gdyby była bezludnym lądem bez granic, po prostu poligonem doświadczalnym, na którym można rozgrywać do woli sceny nabrzmiałe wprost tęsknotą za kinem wojennym. Miejsca akcji zmieniają się jak w kalejdoskopie, środki transportu (będące zarazem polem walk) też są dawkowane hojnie. Ale im dalej rozwijają się perypetie, tym bardziej nudno i śmiesznie, co jest najzupełniej niezgodne z intencjami autorów. „Ekspres w lawinie" to przykład kina, które za atrakcyjną pierwszozgiazdkową wizytówką skrywa bezradność intelektualną scenariusza, brak umiaru w dawkowaniu „atrakcji", nieporadną reżyserię i groteskową namiastkę psychologicznego rysunku postaci. Słowem rzeczywistość kina klasy B. (ed)

## W 1987 ROKU PISALIŚMY:

### PRZYPADEK

reż. Krzysztof Kieślowski, Polska

...Zatem konkluzja filmu jest taka, że na loterii życia przegrywa człowiek środka, ten, który nie chciał angażować się ani po prawicy, ani po lewicy... A jednak ta właśnie intuicja artysty drastycznie rozminęła się z faktycznym stanem społecznych nastrojów.

Czesław Dondziłło, nr 11

### POKUTA

reż. Tengiz Abuładze, ZSRR

... Ten dziwny, oryginalny film, rozgrywający się na wielu płaszczyznach, zawiera w sobie różne perspektywy, z jakich można oglądać rzeczywistość. Autorzy uciekli się do metafor i symboli, bo inaczej nie mogli: gips z tamtych pomników, które 35 lat temu stały wszędzie, jeszcze dziś wdziera się do ust i krzepnie w knebel.

Bożena Janicka, nr 46

### BOHATER ROKU

reż. Feliks Falk, Polska

... Danielak spowszedniał, pogodzono się z tym, że istnieje i będzie istniał. A skoro tak musi być – może się przydać kinu jako rodzaj przyrządu pomiarowego, termometru do mierzenia temperatury, no, może niekoniecznie pod pachą.

Bożena Janicka, nr 13

## PISALIŚMY:

### KRONIKA WYPADKÓW MIŁOSNYCH

reż. Andrzej Wajda, Polska

... Niewykluczone, że pisząc „Kronikę wypadków miłosnych" Konwicki we własnym mniemaniu uciekał na wyspę szczęśliwą. Sądząc z motta, tak jego powieść pojął Andrzej Wajda. Ta wyspa wszakże otoczona jest przez ocean historii, który ze wszystkich stron podmywa jej brzegi.

Jerzy Niecikowski, nr 3

### NIE KOŃCZĄCA SIĘ OPOWIEŚĆ

reż. Wolfgang Petersen, RFN

... Granica między rzeczywistością a fantazją wyznaczająca tradycyjny obszar baśni okazuje się iluzoryczna. Baśń przybiera formułę totalną, tym samym przestaje być azylem, w którym można szukać schronienia przed nieprzyjazną rzeczywistością.

Elżbieta Dolińska, nr 13

### WIERNA RZEKA

reż. Tadeusz Chmielewski, Polska

... Siła obrazu przewyższa moc kalekiej wyobraźni. Sceny z tak wielkim zaangażowaniem opisane przez Żeromskiego dopiero na ekranie nabierają prawdziwie wstrząsającej wymowy. Rzadki to przypadek w dziejach mezaliansu literatury z filmem, tym większej więc wart uwagi.

Maciej Pawlicki, nr 40

KINO

# Szaleństwo ludzi zdrowych

**NIKT NIE JEST WINIEN**

**Reżyseria: Ryszard Zatorski. Wykonawcy: Marek Walczewski, Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Kaźmierczak, Krzysztof Kiersznowski i inni. Polska, 1986**

Udany film dyplomowy cieszy, niesie nadzieję na pojawienie się w kinie nowej, interesującej osobowości – warto więc zwrócić baczniejszą uwagę na utwór Ryszarda Zatorskiego „Nikt nie jest winien".

Scenariusz oparł Zatorski na motywach noweli „W willi nad morzem" Stefana Grabińskiego, pisarza, który pozostał w naszej literaturze postacią specyficzną i odosobnioną. Jego debiut nastąpił w okresie, gdy „nowoczesna psychologia i psychopatologia odkryły w człowieku żywioł demoniczny, a psychoanaliza mroczną i niepokojącą otchłań nieuświadomionych popędów". Ukształtowany przez podobne prądy wniósł do prozy międzywojnia nowy, nieznany ton, stał się oryginalnym wizjonerem-fantastą, autorem szeregu niesamowitych opowieści, w których żywioł irracjonalizmu, parapsychologii i wszelkiego rodzaju dziwności przestał być dekoracyjnym ozdobnikiem czy symboliczną metaforą.

Zasadą kreowania świata w utworach Grabińskiego było przenoszenie realnych i empirycznie sprawdzalnych faktów w sferę swoiście pojętej transcendencji, rzutowanie ich w rzeczywistość niedostępną ludzkiemu poznaniu. Świat w ujęciu Grabińskiego zatraca więc swe zwykłe wymiary, rozrasta się o nowe kondygnacje, coraz bardziej obce, pełne niepojętych energii psychicznych, lęków i namiętności. W tych płynnych granicach rozgrywał Grabiński swe fabuły dotykające problemu odpowiedzialności moralnej za każdy odruch własnej świadomości i podświadomości, odwiecznej kwestii winy i kary, walki współistniejących w człowieku pierwiastków dobra i zła.

Wydawać się mogło, że literatura ta, wyróżniająca się precyzyjną fabułą, sprawnie operująca tajemniczością i grozą, stwarza twórcom filmowym rozległe możliwości. Jednak dotychczasowe próby zmierzenia się z Grabińskim nie przyniosły olśniewających efektów. Ryszard Ber i Zygmunt Lech, autorzy telewizyjnych adaptacji nowel „W domu Sary" i „Problemat Czelawy" nie odnaleźli współczesnego klucza do jego twórczości. Ich filmy przekonały, że ani ironia i groteska, ani pietyzm zbliżający się do doskonałości nie są w stanie pokonać oporu literackiej materii.

Ryszard Zatorski miał więc trudne zadanie, tym bardziej, że sięgnął po mniej udany utwór pisarza. Zrezygnował z tonacji serio, z poważnego wnikania w niuanse koncepcji i poglądów Grabińskiego. Z noweli zaczerpnął charakterystyczną wewnętrzną strukturę oraz dość ubogi w tym przypadku schemat fabularny, który znacznie obudował nowymi treściami przydając mu dodatkowych, pozornie obcych pisarzowi znaczeń. Tekst pierwowzoru potraktował nie jako cel, lecz narzędzie twórczego działania: tylko wciągnięcie widza w filmową grę, utrzymanie niesłabnącej uwagi i stanu emocjonalnego napięcia, a co za tym idzie skłonienie do przyjęcia takiej a nie innej interpretacji Grabińskiego – mogły przynieść sukces. I mimo kilku typowych dla debiutanta potknięć, pomysł został uwieńczony powodzeniem. Zatorski stworzył efektowny thriller, gdzie widz do końca nie jest zdolny wyzwolić się spod licznych, często sprzecznych sugestii, chce wierzyć w ukazywaną opowieść nawet wbrew rozsądkowi i praktycznej trzeźwości.

Estetyczne działanie podobnego utworu opiera się głównie na nastroju. Został on na ekranie stworzony niemal bezbłędnie. Oddalona od siedzib ludzkich willa nad morzem, najpierw rozświetlona słońcem, stopniowo pogrąża się w mroku. Pora niczyja między dniem a nocą, to pora oczekiwania czegoś, co się za chwilę zdarzy, czegoś zagadkowego i niepokojącego. Zatorski nie bał się owej, charakterystycznej dla filmu grozy dekoracyjności. Jest tu i nieodłączna burza, i wicher targający gałęzie drzew, i dramatyczna ucieczka w ulewną noc. Ale takie są atrybuty ga-

**Anna Kaźmierczak**

tunku, które reżyser uszanował, nadając im subtelną, pastiszową tonację. Podkreśla ją stylizowany rysunek postaci, trafnie uchwycony przez aktorów. Wszystko to nadało filmowi dodatkowy walor – inteligentnej i przejmującej dreszczem emocji zabawy w wywoływanie duchów.

Świat zarysowany w „Nikt nie jest winien" z wolna wyłania się z chaosu. Reżyser wprowadza kolejne motywy, których znaczenia od razu uchwycić niepodobna. Oto mieszkańcy samotnego domu: pisarz Ryszard Norski (Marek Walczewski), przeżywający męki impotencji twórczej i dręczony zazdrością o żonę Różę (Teresa Budzisz-Krzyżanowska), nieco zmanierowaną damę zainteresowaną natchnionym poetą Stachem (Krzysztof Tyniec). Jest jeszcze dziecko oraz rezolutny szofer (Krzysztof Kierszowski) romansujący z fertyczną pokojówką (Anna Kaźmierczak). Powiązania owych dziwnych postaci, ich powikłane uczucia doprowadzają do morderstwa. Zostaje zakłócony naturalny rytm życia, co wyzwala nieznane, niepokojące zjawiska. Bo, jak twierdził Grabiński, myśli i silne namiętności nigdy nie giną wraz z człowiekiem. Nawet w martwych przedmiotach pozostaje tajemnicza energia, która nie może opuścić miejsc, w jakich się zrodziła. Nawiedzona przestrzeń staje się groźna, atakuje pozostałych w niej ludzi.

Ciągłą dynamizację obrazu opiera Zatorski na gradacji napięcia i jego nieustannym podsycaniu. Wraz z przybyciem kolejnej osoby dramatu (Władysław Kowalski), rzeczywistość coraz silniej nabiera irracjonalnego kolorytu. Jednak reżyser nie pozwala nam bez reszty pogrążyć się w zaświatach. Dopisany przez niego przewrotny finał demaskuje grę wszystkich bohaterów. Dopiero z perspektywy zaskakującego spotkania ofiar i morderców odsłaniają swój sens wszystkie elementy dramaturgicznej struktury utworu. Uświadomienie sobie ich współzależności równa się rozwiązaniu intrygi. Wykorzystywana gra niejasności, znoszących się sugestii i tropów obraca się na korzyść filmu. Bo, jak się okaże, nie ma tu żadnych sił nadprzyrodzonych, wszystko mieści się w granicach możliwości człowieka, a jedynym demonem jest jego sumienie.

Podobne przenicowanie intencji pisarza może wydać się drastycznym sprzeniewierzeniem. Tak jednak nie jest. W utworach Grabińskiego konflikty i namiętności ludzkie okazują się często drugorzędne, ważniejsza wydaje się płaszczyzna oderwanych problemów metapsychicznych. Tymczasem już nie raz przekonaliśmy się, że kino to medium niechętne czwartemu wymiarowi, jako że to sprzeczne z jego naturą. Zatorski zaś kreśląc pomysłową elipsę między czwartym wymiarem a realnym życiem zachował nie tylko wewnętrzną logikę, spójność i dyscyplinę stylistyczną pisarza, ale też element świadczący o specyfice tej literatury: zakończenie, które nie przynosi bezwzględnego rozstrzygnięcia. Wprawdzie ekranowa intryga zostaje rozszyfrowana, ale wciąż pozostaje znak zapytania. Ludzie opętani swymi obsesjami znów spotkali się w willi nad morzem, wrócili do punktu wyjścia. Owo niedopowiedzenie sprawia, że mimo odkrycia kart pozostaje ton dziwności i niesamowitości, który stanowi największy urok tej opowieści.

„O, jakże dziwne formy może przybierać szaleństwo ludzi zdrowych" – rzekła pani Gina z Ostabędzkich Beer w powieści Witkiewicza „Pożegnanie jesieni". Ryszard Zatorski dowodzi, że obserwacja podobnego szaleństwa może konkurować z ukazywaniem działania sił nadprzyrodzonych. Jest ono bowiem od nich groźniejsze i łatwo wybucha czynami nieobliczalnymi, którym tak naprawdę nikt nie jest winien.

**MACIEJ MANIEWSKI**

TELEKINO

# Zauroczone Indiami

## UPAŁ I KURZ

**HEAT AND DUST. Reżyseria: James Ivory. Wykonawcy: Greta Scacchi (Ilivia), Christopher Cazenove (Douglas River, jej mąż), Julian Glover (Crawford), Susan Fleetwood (jego żona), Śasi Kapur (Nawab), Madhur Jaffrey (begum, jego matka), Nickolas Grace (Harry), Julie Christie (Anne), Zakir Hussain (Inder Lal), Ratna Pathak (Rita, jego żona), Charles McCaughan (Chid) i inni. Wielka Brytania 1983.**

Dość dokładnie poznaliśmy w ostatnich latach **drogi do Indii;** dawnych i współczesnych. Dla pisarzy brytyjskich, dla angielskiej kinematografii i telewizji, wspomnienia o dawnym **klejnocie w koronie** pozostają wiecznie żywe i nic nie wskazuje, aby rychło spoczęły w **dalekich pawilonach**, przykryte kurzem zapomnienia.

Przerabialiśmy tę lekcję już parokrotnie i wiemy na ogół co może przytrafić się ciekawym panienkom, zbyt natarczywie spoglądającym w oczy indyjskiej tajemnicy. Ale powieść Ruth Prawer Jhabwala, na podstawie której James Ivory („Bostończycy", „Europejczycy",„Maurice" i wiele innych) nakręcił „Upał i kurz" wnosi pewien element, którego brak tamtym utworom. Otóż jest to dzieło kobiety, która żyła w dwu światach – w Indiach brytyjskich i Indiach hinduskich. Poślubiła Hindusa, wybierając świadomie los nie do pozazdroszczenia. Bowiem Indie były – za czasów Cesarstwa, za czasów „Indian Radż" – krajem niesłychanie rasistowskim. Dla Anglików Hindusi po prostu nie istnieli, Hindusi białymi się brzydzili. Obie strony żyły we wszechogarniającej obłudzie, ściśle przestrzegając raz na zawsze ustalonych granic wzajemnych kontaktów.

Anglik, który poślubił Hinduskę, stawał się obywatelem drugiej kategorii i miał zamknięte drogi jakiejkolwiek kariery. To samo dotyczyło jego dzieci. Angielka, która poślubiła Hindusa... Nie, czegoś takiego po prostu być nie mogło.

A jednak się zdarzało...

Olivia Rivers przyjeżdża do Indii wraz z mężem, funkcjonariuszem brytyjskiej Civil Service, pełniącym obowiązki poborcy podatkowego w pobliżu granic niezależnego (choć pod brytyjskim protektoratem) księstwa Satipur, którym rządzi wychowanek brytyjskiego uniwersytetu, wytworny, przystojny i bajecznie bogaty Nawab. „Najgorszy będzie pierwszy rok" – mówi Olivii bardziej doświadczona z europejskich żon funkcjonariuszy. Ale życie w „cantonment", angielskim osiedlu rządowym, jest jeszcze gorsze, niż mogła to sobie wyobrazić młoda i ciekawa życia kobieta. Rytuał dyktuje wszystko, liczą się tylko zewnętrzne formy. Cała pierwsza część filmu to mistrzowskie wręcz studium tych form, w dwóch wydaniach: w domach i kasynie brytyjskim oraz na dworze Nawaba, gdzie nieszczęsna Olivia popełnia wiele gaf. I to, prócz jej wybitnej urody, ściąga na nią uwagę Hindusa.

Dalej sytuacja toczy się łatwym do przewidzenia szlakiem. Tego rodzaju romanse w latach dwudziestych mogły mieć tylko tragiczne zakończenia. Olivia powinna była umrzeć... ale nie umarła, tylko zniknęła! I w blisko 60 lat później, jej cioteczna wnuczka Anna rusza do Satipur tropem swej babki. Zderzenie dwu historii – dawnej i współczesnej – w której dwie kobiety, tak bardzo różne, przeżywają podobną historię, czyni „Upał i kurz" utworem bardzo interesującym.

Powieść jest studium zauroczenia: krajem, obyczajem, sytuacjami, ludźmi. Indie są w niej ucieleśnieniem magii, czaru, tęsknoty za czymś trudno wyrażalnym. Olivia i Anna wcale nie są przewrażliwionymi romantyczkami. Zdają sobie sprawę z otoczenia, potrafią wartościować. A jednak obie ulegają fascynacji. Z tym, że Olivii trudno się dziwić (z dzisiejszej perspektywy): wspaniały Nawab, którego gra bożyszcze 700 milionów hinduskich kinomanów, supergwiazda Śasi Kapur, syn wybitnego i sławnego na całym świecie przed 30 laty reżysera. Radża Kapura, jest o wiele atrakcyjniejszy od rozpaczliwie prozaicznego, choć nieskończenie poczciwego męża... Wyzwolona z dawnych przesądów Anna ma większą swobodę decyzji. Długo waha się pomiędzy zhinduizowanym hipisem Chidem i poczciwiną Hindusem; nie tyle własne fascynacje, ile chęć zrozumienia fascynacji babci pcha ją w końcu do podjęcia decyzji. Potem się okazuje, że niełatwo odróżnić prawdziwe uczucia od wywołanych dawnymi lekturami. To co u Olivii, żyjącej w świecie zakłamanym, było szczere i spontaniczne, u Anny, żyjącej w świecie odrzucającym zakłamanie – okazuje się obłudą.

Ivory, specjalista od różnych psychologicznych subtelności, lubi opowiadać niespiesznie, zatrzymując się na kontemplacji detalu. Mnóstwo ich mamy w filmie, wspaniale kolorowym, bogatym scenograficznie, ale mimo wszystko nie dorównującym „Podróży do Indii" Leana, który podobną nieco historię fascynacji indywidualnych potrafił ukazać na pełnym rozmachu epickim tle historycznym. Wielu telewidzów obejrzy jednak zapewne ten film z dużym zainteresowaniem, przypominając sobie – po latach – ciągle doskonałą Julię Christie i poznając wreszcie aktorkę cieszącą się dziś rosnącą sławą – Gretę Scacchi.

**JAN KOWALSKI**

**Christopher Cazenove i Greta Scacchi.**

## W 1987 ROKU PISALIŚMY:

### ORŁY TEMIDY

reż. Ivan Reitman, USA

... Na film „Orły Temidy" złożyły się dwie przeciwstawne wartości. Z jednej strony – wzorce sophisticated comedy, czyli to, co nazwaliśmy uprzednio Duchem Gatunku. Z drugiej strony – pewne wartości aktualne, czyli to, co można by nazwać Duchem Czasu. To także echa kina kontestacji, reprezentowane przez mit Redforda. Z tych składników powstała skomplikowana intryga, która znajduje swe rozwiązanie dzięki magii gwiazdora.

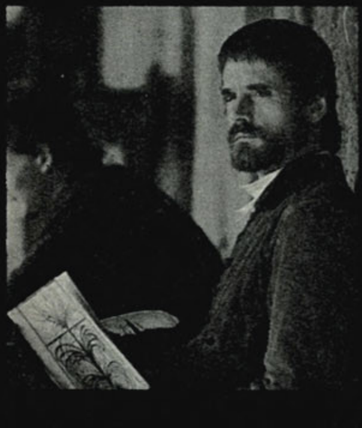
Jan Olszewski, nr 30

### PURPUROWA RÓŻA Z KAIRU

reż. Woody Allen, USA

... Jednakże „Purpurowa róża" to nie tylko spojrzenie na film. To także spojrzenie na kino. W utworze Woody Allena mamy zarówno głęboki hołd, złożony trwałemu, urzekającemu działaniu filmu, jak i nostalgiczną tęsknotę za magią kina, która pozostała już tylko wspomnieniem...

Jerzy Schönborn, nr 10

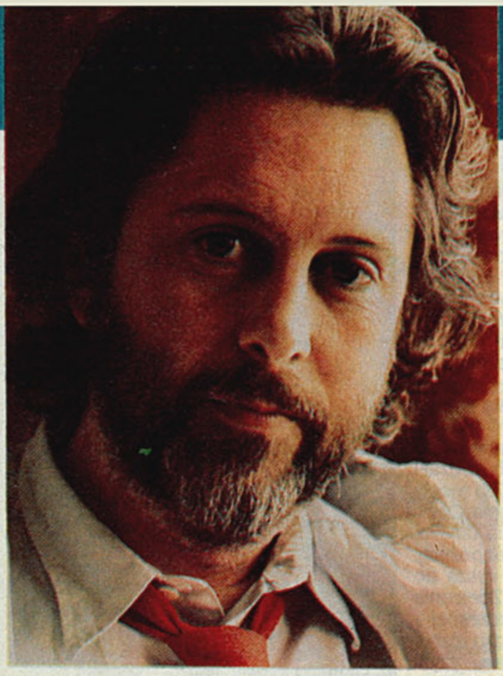


### MISJA

reż. Roland Joffé, Wielka Brytania

... Więc może taka jest wymowa filmu: przemoc łatwo triumfuje nad duchem miłości, ale ten triumf przynosi skutki, które trudno sobie wyobrazić...

Jan Olszewski, nr 48



# Przygoda outsidera

**– tak można byłoby nazwać trwający ponad rok okres dyrektorowania Davida Puttnama w amerykańskiej wytwórni filmowej Columbia. Pod koniec września 1987 roku Puttnam zawiadomił o swojej dymisji dwustu pracowników Columbii w Burbank. Postanowił wrócić do Wielkiej Brytanii, gdzie jeszcze przed amerykańską przygodą zyskał sobie sławę jako niezależny i młody producent (obecnie ma 46 lat), z takimi sukcesami na koncie jak „Bugsy Malone", „Misja", czy nagroda Oscara dla „Rydwanów ognia". Na dwa dni przed ogłoszeniem dymisji, David Puttnam zabrał głos na festiwalu w Toronto. Wydawał się napięty, zmęczony. Nikt jeszcze wówczas nie wiedział, że to, co mówił było jego „amerykańskim testamentem". Wypowiedzi Puttnama zanotował Henri Béhar z „Le Monde".**

**David Puttnam** Fot. Elle

**Wall Street.** – Przemysł filmowy, obserwujący jedynie to, co dzieje się na Wall Street, zapomina po prostu o, tym, co produkuje. To prowadzi do wykupywania wytwórni przez wielkie konglomeraty przemysłowe i finansowe. Obawiam się, aby przemysł filmowy nie poszedł tą samą drogą, co przemysł samochodowy.

**Publiczność** – 43 miliony Amerykanów to ludzie między czterdziestką a sześćdziesiątką. Za trzynaście lat będzie ich już 80 milionów. Powstanie wpływowa grupa, która jak nigdy dotąd w historii będzie sobie wybierać sposób spędzania wolnego czasu.

Jako Brytyjczyk kierujący amerykańskim przedsiębiorstwem dostrzegłem tutaj, w Stanach Zjednoczonych, głęboki prowincjonalizm, przekonanie, że Stany są pępkiem świata. A tymczasem w 1995 roku Francja będzie miała 57 milionów mieszkańców, Niemcy Zachodnie – 61, Hiszpania – 40,5, Szwecja – 8,5, Japonia – 127, a Brazylia – 172 miliony. To gigantyczna publiczność i kolosalna liczba miejsc kinowych.

Jestem, być może, na to wyczulony bardziej niż inni... Kiedy przyjechałem do USA, doceniałem wpływy, które mogą płyną rynków zagranicznych. Przecież 60 proc ogólnych wpływów z dystrybucji „Pożeg nia z Afryką" pochodzi z wyświetlania tegc mu za granicą. W wypadku „Misji" – aż procent. Inne filmy powinny także osiąg takie wyniki. To sprawa tematu, energii, nowania, właściwego lansowania filmów.

**Międzynarodowy język.** – Musimy twor lub odkrywać talenty, wynajdywać je i fin sować. W ostatecznym rachunku rola twórni sprowadza się do tego, aby ofiaro swoje środki utalentowanemu reżyser Jesteśmy odpowiedzialni za odkrywanie, chwytywanie i hołubienie talentów. Mamy co dzień do czynienia z nowymi technolo mi: magnetowidami, wideo–płytami, n kasetą 8 mm Sony, wkrótce z systemem telitarnym. Są to tylko systemy przeka Wielkimi krokami zbliża się czas symultan nego, globalnego w skali światowej syste rozpowszechniania. Dlatego właśnie Col bia dokonała restrukturyzacji swego wydz marketingu. Stworzyliśmy jedną światową ganizację, ponieważ wielką szansą bęc moim zdaniem, rynek zagraniczny.

Aby zdobyć sobie międzynarodową

# Francesca Dellera

Fiołkowe oczy, ciemne kręcone włosy: 22-letnia Włoszka, Francesca Dellera zagrała już kilka ról, m.in. w „Kaprysie" Tinto Brassa i „Listach z Capri" Mario Soldatiego. Teraz jest gwiazdą Giuseppe Patroni Griffiego w jego ekranowej adaptacji powieści Alberto Moravii „Rzymianka". Ta książka z 1947 roku opowiada o pięknej i ubogiej dziewczynie, która marzyła o małżeństwie, ale za namową matki zaczęła sprzedawać swoje ciało – najpierw jako modelka malarzy, potem jako prostytutka. Nie jest to pierwsza kinowa adaptacja powieści Moravii. W 1954 roku „Rzymiankę" nakręcił Luigi Zampa. Główną rolę zagrała wówczas Gina Lollobrigida. W nowej wersji będzie matką młodej Franceski.

Fot. Epoca

**Reżyser Kira Muratowa (z prawej) na planie „Listu"**

# „List" po raz (

Niewielkie opowiadanie Somerseta Maughama „List" od dawna przyciąga uwagę filmowców. Nie jest arcydziełem, ale zawiera niezmiernie dramatyczny konflikt: kobieta z tzw. towarzystwa zabija swego kochanka. Twierdzi, że uczyniła to w obronie własnej, ale ukrywa prawdę przed mężem i swym obrońcą, przyjacielem rodziny. Dopiero w trakcie procesu adwokat poznaje kierujące nią motywy, co doprowadza do kolejnej tragedii. Po raz pierwszy „List" znalazł się na ekranach jeszcze w okresie niemym, w roku 1929. Potem film uważany za arcydzieło stylu zrealizował William Wyler. Był to rok 1940: Bette Davis stworzyła w nim jedną ze swych najbardziej intrygujących kreacji, obok Herberta Marshalla i Jamesa Stephensona. W roku 1982 John Erman nakręcił kolejną, mało jednak udaną wersję z Lee Remick w roli głównej. Teraz po „List" sięgnęła radziecka reżyserka Kira Muratowa. Może się to wydać zaskakujące, ponieważ Muratowa, której poprzednie filmy przez wiele lat spoczywały na półkach i dopiero obecnie dotarły do widowni, uważana jest za mistrzowską obserwatorkę współczesności. Ale filmy tej reżyserki wypełnia również niezmiernie bogata treść psychologiczna, można więc domyślać się, że zafascynowała ją bohaterka Maughama, kobieta, która kłamie i cierpi, która pod powierzchnią poprawnych manier ukrywa bezmiar mrocznej pasji. Realizatorka zrezygnowała, jak się zdaje, z egzotycznego tła (w oryginale – wyspa Archipelagu Malajskiego), zachowała natomiast charakter kostiumowy opowieści. Główną bohaterką jest Natali Leble, męża gra Wiktor Karasiow, adwokata – Jurij Szłykow. *Pewne tematy działają na mnie magicznie, nie mogę się od nich uwolnić* – wyznaje Kira Muratowa w wywiadzie dla „Sowietskiego Filmu". – *Jednym z nich jest namiętność. Jej wcieleniem będzie bohaterka fil-*

*m*
*si*
*dl*
*ci*
*al*
*te*
*te*
*cy*
*ni*
*nc*

**Na**

gą płynąć z
60 procent
i „Pożegna-
ania tego fil-
sji" – aż 75
że osiągnąć
energii, pla-
a filmów.

imy tworzyć
ać je i finan-
ku rola wy-
by ofiarować
reżyserowi.
rywanie, wy-
ów. Mamy na
technologia-
ytami, nową
ystemem sa-
y przekazu...
symultanicz-
wej systemu
śnie Colum-
ego wydziału
światową or-
ansą będzie,
ny.
arodową wi-

downię, należy obecnie kręcić filmy w angielskiej wersji językowej. Taka jest rzeczywistość. Przed kilku laty występował przeciwko temu Bertrand Tavernier. Bronił autonomii, niezależności, tożsamości kulturalnej. A obecnie sam kręci po angielsku...

Prosiłem Agnieszkę Holland, Dorris Dörrie, Istvána Szabó, Lino Brocka, Emira Kusturicę o zrobienie filmów dla nas. W wersji angielskiej. To nie jest ich język, a poprzednie próby nie były zbyt zachęcające. Ale nauczą się, przestroją sobie ucho, będą mieli obok siebie kogoś, kto im pomoże. Wiem, że reżyserów, szczególnie w Europie, uważa się za pierwszych po Bogu na pokładzie kinowego statku. Muszą jednak zrozumieć, że nie jesteśmy dla nich zawadą, że robimy filmy wraz z nimi.

**Siła snu.** – Nieustannie pracujemy dla sztuki, która jest czymś innym niż umowy, podatkowe prestidigitatorstwo, łączenie się przedsiębiorstw.

U podstaw naszego przemysłu od początku leży pojęcie snu, marzenia sennego. W tym wielkim śnie uczestniczą nie tylko ci, którzy robią filmy, ale także ci, którzy kierują je na rynek, rozpowszechniają je, tworzą publiczność. Sprzysięgają się ,aby odłożyć na bok swe osobiste strapienia i aby wspólnie u siebie lub w sali kinowej czerpać przyjemność, miłość i nienawiść, śmiech i łzy, triumfy i klęski z przeżyć innych ludzi. W moim przekonaniu sztuka filmowa zaczyna się od jednostkowego przeżycia.

**Etyka.** – Komuś, kto pytał, co stanie się jeśli wybuchnie wojna nuklearna, Einstein odpowiedział: „Nie będziemy już mogli słuchać muzyki Mozarta". Uważam, że konieczne jest stworzenie wspólnoty, która byłyba moralnie odpowiedzialna za to, aby artysta mógł działać i otrzymywał zachętę do działania.

Można powiedzieć, że dzisiaj talent jest w rękach królów i książąt naszych systemów. Jakie są ich obowiązki i jak je wypełniają? Stwierdzam, że przemysł i społeczeństwo poniosły bankructwo w roli „twórczych rodziców" swych utalentowanych dzieci. Powinno się bardziej dbać o jakość niż o ilość, bardziej o więzy międzyludzkie niż konkurencyjność. Powinno się promować oryginalność myślową, a nie naśladownictwo. Nasze dzisiejsze problemy nie są tylko problemami politycznymi czy ekonomicznymi, lecz przede wszystkim etycznymi.

Fot. Sowietskij Film

# ...z czwarty

na-
ów.
ra-
za-
o w
nę-
Do-
ują-
ge-
ach
em
Wil-
yła
ych
ep-
lej-
roli
ży-
ka-
fil-
do-
est
ści.
ier-
do-
ug-
oo-
niar
jak
wy-
ato-
wną
Ka-
*aty*
*nich*
*dzie*
*jest*
*e fil-*

*mu, na zasadzie muzycznego echa temat ten niesie również postać jej męża. To typowa historia dla Maughama, z jego paradoksalnym podejściem do tematu. Bohaterowie są próżni i cyniczni, ale ludzcy. Maughama interesują motywy społeczne czynów w ścisłym powiązaniu z instynktem biologicznym; ton ogólny jest przygnębiający, nawet tragiczny, wynika bowiem z przekonania, że człowiek jest niewolnikiem swoich namiętności, choć jest wolny duchem.*

**Natali Leble** Fot. Sowietskij Film

# Fakty

Francis Ford Coppola złożył oficjalne oświadczenie, że nie zamierza realizować „Ojca chrzestnego III". Scenariusz jednak istnieje, napisał go, podobnie jak do poprzednich filmów, Mario Puzo. Wytwórnia Paramount szuka reżysera, który mógłby być sukcesorem Coppoli.

★

Nic jeszcze nie zostało postanowione, ale wielki sukces w Londynie musicalu „Follies" zrodził pomysł, aby nakręcić film oparty na tym przeboju i zaangażować Barbrę Streisand i Lizę Minnelli, które po raz pierwszy wystąpiłyby razem na ekranie.

★

Zmarła przed dwoma laty Dinara Asanowa należała do wybitnych indywidualności radzieckiego kina. Autorce „Klucza bez prawa przekazania" i „Wyrostków" dedykuje swój film „Kocham was wszystkich" reżyser I. Alimpijew. Scenariusz napisał Walerij Prijomychow, aktor i współscenarzysta filmów Asanowej.

★

MGM i CBS nie wahają się zapłacić każdej ceny za nabycie praw do telewizyjnej adaptacji książki Boba Woodwarda „Welon mgły: Tajne wojny CIA". Woodward, dziennikarz z „Washington Post" był wraz z Carlem Bernsteinem, autorem artykułów, które ujawniły słynną aferę Watergate. Skandal ten kosztował Richarda Nixona utratę prezydenckiego fotela. Reportaże Woodwarda i Bernsteina miały swoją ekranową adaptację – film „Wszyscy ludzie prezydenta". Alana J. Pakuli, z udziałem Roberta Redforda i Dustina Hoffmana. Woodward nadal pracuje w „Washington Post" – obecnie jest naczelnym redaktorem tego pisma. „Welon mgły: Tajne wojny CIA" to obraz działań Centralnej Agencji Wywiadowczej w ostatnim dziesięcioleciu, a zwłaszcza sprawy Irangate.

★

Ciągle jeszcze nie znany jest tytuł filmu, który realizuje Woody Allen. Ale mimo aury tajemniczości, którą rozsnuwa ulubieniec nowojorskich intelektualistów, wiadomo, że główne role grają Gena Rowlands, Ben Gazzara, John Houseman i Blythe Danner. Autorem zdjęć jest słynny szwedzki operator Sven Nykvist, współpracownik Ingmara Bergmana.

★

„Bać się i kochać" (Fürchten und Lieben), nowy film Margarethe von Trotta oparty jest na klasycznej sztuce Czechowa „Trzy siostry".

★

Mickey Rourke i jego żona Deborah Feur grają razem w filmie „Home Boy". Rourke sam napisał scenariusz, który określa jako coś pośredniego między filmem „Rocky" i „Szarżującym Bykiem". Proponował ten tekst wielu reżyserom i wreszcie wybrał Michaela Serresiona, operatora „Anielskiego serca". Aktor odrzucił wiele propozycji nowych ról, oświadczając, że najważniejszy jest dla niego film według własnego scenariusza. Ma bowiem charakter autobiograficzny: opowiada o chłopaku z rozbitej rodziny, szukającego w boksie wyładowania swej agresji i frustracji.

**Christophe Lambert jako Salvatore Giuliano** Fot.Ciné Revue

# Honorowy bandyta

**Opowieść o Salvatore Giuliano, który upodobnił się do Robin Hooda – oto „Sycylijczyk" Michaela Cimino. Film recenzuje Michel Braudeau z „Le Monde".**

Międzynarodowa obsada. Christophe Lambert jako Sycylijczyk? Ale skoro Normanowie w XI wieku zajęli Sycylię, to niby dlaczego nie? A tuż obok Terence Stamp, grający księcia Borsę i tak bardzo brytyjski pod swoim parasolem. Rolę straszliwego szefa mafii powierzył Cimino Jossowi Acklandowi, niegdyś aktorowi z Royal Shakespeare Company, byłemu plantatorowi z Malawi i byłemu disc-jockeyowi w Afryce Południowej. I wszystko było w porządku, aż do pojawienia się Barbary Sukowej, rodem z Bremy, ulubionej aktorki Margarethe von Trotta. W „Sycylijczyku" Sukowa szokuje w roli księżnej de Crotone.

Ma jednak ładną scenę, kiedy po powrocie z konnej przejażdżki, rozbiera się przemierzając dwieście sal swojego pałacu i rozrzucając po nich różne części swej garderoby. Zbiera je pokornie służąca, gdy na zewnątrz jeszcze pokorniejsi wieśniacy grabią siano. W tej miarowej czynności pomaga im muzyka, płynąca strumieniami już od czołówki filmu. Na ilustrację muzyczną składają się fragmenty Cole Portera i Verdiego, wykonane pod batutą Davida Mansfielda. Scenie porwania księcia Borsy (oczywiście wraz z jego nieodstępnym parasolem) towarzyszy wyciąg z Scarlattiego. Jak to dobrze, bo film tak nasycony muzyką, można oglądać z zamkniętymi oczami.

Cimino, autor „Łowcy jeleni", filmów „Wrota niebios" i „Rok smoka" stworzył więc symfonię, operę, osnutą wokół legendy Salvatore Giuliano, niezwykłego sycylijskiego bandyty o którym głośno było w latach czterdziestych. Salvatore grany przez Lamberta to przystojny, nieokrzesany i sprytny, krwiożerczy i szlachetny chłopak, który zastrzelił dziesiątki ludzi w imię ideału (oddania ziemi chłopom), którego nikt nie podziela, jak mu to wyjaśnia porwany wprost z kościoła kardynał. Tego, o czym marzy Salvatore nie chcą ani arystokraci, ani kościół ani mafia. Nie chcą także wieśniacy. Oni chcą tylko chleba. I nic nigdy nie zmieni się pod niebem Palermo. Tylko taki głupiec jak Salvatore Giuliano mógł sobie wyobrazić, że wszystko zrewolucjonizuje i tylko on mógł prosić za pośrednictwem prasy prezydenta Trumana, aby uczynił Sycylię czterdziestym dziewiątym stanem USA. Na szczęście mafia wie, jak uspokoić takich narwańców. Przedtem jednak potrafi się zręcznie nimi posłużyć, jak chociażby w masakrze manifestujących komunistów 1 maja 1947 roku. Salvatore-Lambert umiera na pokładzie żaglowca. Ginie z ręki swego najlepszego przyjaciela (wspaniały John Turturro). Żaglowiec i niebo składają się na piękną scenę. Takich scen nie brak w tym filmie. Wiele z nich zrealizowano wręcz brawurowo. Subtelne dziewczęta opłakują śmierć pięknego Robin Hooda, zdradzonego przez wszystkich. Ci, których interesowałoby życie tej autentycznej postaci, biografia człowieka obdarzonego niewątpliwym urokiem i zabójcy około dwustu ludzi, powinni sięgnąć do fascynującego paradokumentu „Salvatore Giuliano", zrealizowanego w 1961 roku przez Francesco Rosiego.

**„Sycylijczyk"** Fot. Ciné Revue

„Jutro była wojna" Jurija Kary

*Valladolid '87*

# Złota rybka cudu nie sprawiła

**KORESPONDENCJA WŁASNA Z HISZPANII**

Relacjonując przebieg jednego z pierwszych w tym roku międzynarodowych festiwali filmowych (Madryt) zatytułowałem korespondencję „Niepogoda dla ubogich". Prognoza okazała się słuszna: tegoroczny sezon festiwalowy był wyjątkowo ubogi. Cannes wyczerpało całą praktycznie pulę wybitnych filmów zrealizowanych w drugiej połowie 1986 i w początkach 1987 roku. W sprawozdaniach z późniejszych festiwali powtarzało się monotonnie stwierdzenie: bez rewelacji. Jedynym wyjątkiem były kolejno zdejmowane z półek filmy radzieckie. Nawet Wenecja nie przyniosła arcydzieł, ani Moskwa, ani Locarno, ani San Sebastian, nie mówiąc już o mniejszych festiwalach. Powtórzyło się to w Valladolid. W tej sytuacji jednym z najciekawszych międzynarodowych festiwali filmowych 1987 roku był... Warszawski Tydzień Filmowy DKF „Hybrydy". Warto o tym pamiętać, dyskutując o przyszłości tej imprezy... Valladolid ratuje się znakomitymi imprezami towarzyszącymi, takimi jak przegląd dokumentów („Czas historii"), retrospektywa Louis Malle'a i Aleksieja Germana, przeglądami starych i nowych filmów hiszpańskich. Jest co oglądać, ale... głównie poza Teatrem Calderon, gdzie odbywa się konkurs.

Dlaczego jednak tak trudno obsadzić interesującymi filmami tych sześć czy siedem znanych, obrosłych w tradycje imprez? Pokuśmy się o odpowiedź.

Pojęcie „wybitny film" jest bardzo wieloznaczne. Z pewnością zaliczają się do tej kategorii filmy dosłownie kilku uznanych mistrzów współczesnego kina, takie jak w roku bieżącym „Wywiad" Federico Felliniego, „Oczy czarne" Michałkowa, a w zeszłym roku „Ofiara" Tarkowskiego. Te filmy niejako automatycznie mają swe premiery na festiwalu w Cannes i gdzie indziej docierają odbitym echem, budząc zachwyt lokalnej publiczności, lecz zrozumiale mniejsze emocje krytyki.

Drugą kategorię filmów wybitnych stanowią czołowe dzieła kina amerykańskiego, produkt najdoskonalszej technologii i najwyżej wyspecjalizowanego procesu produkcyjnego. Ich międzynarodowa kariera nie zależy od festiwalowego sukcesu, przeciwnie: producenci i dystrybutorzy unikają wstawiania ich do konkursu, czy to w Cannes, czy na mniejszych imprezach. Nagroda bowiem nic im nie daje, o powodzeniu decyduje widz posługujący się zupełnie innymi kryteriami oceny, niż krytycy. Poza tym na większości festiwali wykształciła się zła praktyka ostentacyjnego lekceważenia nawet wybitnych osiągnięć kina amerykańskiego, czy to wskutek lewackich ciągot wielu zachodnioeuropejskich intelektualistów, czy to wskutek kompleksu niższości europejskich filmowców, stanowiących z reguły większość jurorów tych festiwali. Wspomniałem już do jakiego paradoksu doszło w Wenecji, gdzie wszyscy krytycy przyznali swą pozaregulaminową nagrodę znakomitemu amerykańskiemu filmowi „Dom gry" Davida Mameta (wiedzą dobrze, gdzie stoją konfitury...), ale jurorom podyktowali werdykt zupełnie inny, premiujący tradycyjny kanon wartości kina zachodnioeuropejskiego.

Trzecią kategorię filmów wybitnych stanowią dzieła osadzone głęboko w tradycjach i kulturze narodowej krajów leżących na peryferiach (lub zgoła poza obszarem) cywilizacji zachodniej. Filmy te są dziś najczęstszymi gośćmi na festiwalach i nawet odnoszą tam sukcesy. Portugalczycy wygrali Locarno, film palestyński triumfował w San Sebastian, malijski otrzymał drugą, a duński – trzecią nagrodę w Valladolid, w Wenecji wyróżniono filmy z Turcji i z Korei Południowej. Przeważnie jednak nic z tego nie wynika poza osobistą satysfakcją twórców. Ogromna ilość festiwali tworzy swoisty obieg zamknięty dla tego rodzaju filmów. Obliczyłem, że znany film radziecki „Idź i patrz" Klimowa był w latach 1985/86 pokazany na przeszło 40 międzynarodowych festiwalach. Czy wynikło coś z tego dla rozwoju sztuki filmowej? Niewiele. Owe filmy „lokalne", standardem realizacyjnym zazwyczaj mocno odstające od technicznych norm narzuconych przez Amerykanów, mimo wyróżnień nie zdobywają jednak międzynarodowych rynków.

Można to wyraźnie prześledzić na przykładzie dwu filmów, które zdobyły w Valladolid główne nagrody – „Złoty" i „Srebrny Kłos".

## „Głasnost" – oślepiająca

Grand Prix przypadła debiutowi ukraińskiego reżysera Jurija Kary „Jutro był wojna". Film ten (znany z tegorocznych Koszalińskich Spotkań Filmowych) zrobił z pewnością olbrzymie wrażenie, ale zauważyłem, że zarówno zwykli widzowie, jak krytycy byli bezradni, w paru istotnych kwestiach. Na przykład: czym różnią się naprawdę dwie kluczowe postacie kobiece – matka i nauczycielka? Obie są ucieleśnieniem rewolucyjnego dogmatyzmu, czemu więc jedną film kategorycznie potępia, a drugą włącza do panteonu bohaterów? Dla widza w ZSRR, a chyba także i w Polsce, sytuacja jest jasna: reżyser pokazał tu w precyzyjnym skrócie istotę stalinowskich czystek końca lat trzydziestych, gdy chodziło o fizyczne unicestwienie kadry leninowskiej z okresu Wielkiej Rewolucji i zastąpienie jej bezwzględnie posłuszną, ślepo wierną kadrą własną, stalinowską. Tego nie zrozumiano i odbiór filmu został poważnie zakłócony.

A przecież w samym zestawie konkursowym był klucz do sytuacji. Pokazano mianowicie argentyński film „Sofia" Alejandra Dorii, niezbyt udany obraz reżysera głośnego przed kilku laty filmu „Zdać sobie sprawę". Akcja osadzona jest w szczytowym momencie dyktatury (1978), także rozgrywa się wśród uczniów ostatnich lat szkoły średniej, z których jeden usiłuje uratować ukrywającą się kobietę, będącą jego pierwszą miłością. I tu także w szkole wygłasza się do uczniów przemówienie na temat patriotyzmu i czujności. Jeśli porówna się tekst tego przemówienia z tekstem wygłaszanym przez wychowawczynię w „Jutro była wojna" łatwo stwierdzić, że można by je po prostu zamienić – i nikt nie zwróciłby uwagi. Natomiast słów wypowiadanych przez matkę Iskry nie można niczym zastąpić, są one możliwe i wiarygodne tylko w kontekście mentalności właśnie tej grupy ludzi. Zderzyły się tu dwa rodzaje fanatyzmu, wobec których trzeba stosować zupełnie różne kryteria oceny moralnej. Trzeba najpierw jednak umieć dostrzec te różnice...

Jeszcze bardziej wymowny jest przykład malijskiego filmu „Światło" (Yeelen) reżysera Suleymane Cissé. Ten 47-letni artysta kształcony w Europie, czynny od 1965 roku, jeden z pionierów kina afrykańskiego, zastosował klasyczny język i środki współczesnego kina europejskiego dla opowiedzenia historii osadzonej wszystkimi korzeniami w kulturze całkowicie obcej Europie. Jest to film o magicznych obrzędach malijskiego plemienia Bambara, o procesie ostatecznego wtajemniczenia młodego chłopca, którego ojciec jest czarownikiem plemiennym i wcale nie życzy sobie, aby syn dorównał mu w panowaniu nad światem pozazmysłowym. Ucieczka syna i pościg za nim ojca, pragnącego go zabić, wypełnia większość filmu. Po drodze chłopiec przekracza kolejne etapy wtajemniczenia i dzięki pomocy jednego z krewnych, także czarownika, otrzymuje magiczne skrzydło, które może przeciwstawić magicznemu palowi, którym włada ojciec. Te przedmioty ucieleśniają w sobie moce Dobra i Zła. W końcu dochodzi do pojedynku, w wyniku którego Zło zostaje unicestwione, ale obaj przeciwnicy rozpływają się w nicości.

To wszystko można zrozumieć, uważnie oglądając film, choć lektura tekstów objaśniających okazuje się niezbędna. Stajemy jednak wobec nierozwiązywalnej zagadki: jeśli wszystko to, co film pokazuje, jest prawdą, to jakimi środkami została ta prawda wyrażona na ekranie? Czy samozapalający się pal, którym włada ojciec, jest filmowym trickiem? Trudno uwierzyć, by było inaczej, podobnie jak trudno uwierzyć, by młody bohater (reżyser twierdzi, że i on, i jego ojciec-czarownik to postaci autentyczne) rzeczywiście dysponował mocą paraliżowania swych przeciwników siłą woli. Czy więc film Cissé dokumentuje rzeczywistość – czy obnaża fikcję plemiennej kultury Bambarów? Pozostaje to zagadką. Muszę przyznać, że bardzo bym chciał, aby magiczny pal, zdolny wskazać drogę do ukrytego skarbu, albo magiczne skrzydło zdolne zniszczyć Zło, istniały naprawdę. Film jednak sam w sobie jest medium zbyt magicznym, aby potrafił o tym przekonać bez zastrzeżeń.

Dobrze wypadł w Valladolid „Pociąg do Hollywood" Radosława Piwowarskiego, który o włos tylko minął się z Nagrodą Publiczności, przyznawaną w bardzo tu poważnie traktowanym plebiscycie organizowanym przez

miejscową stację radiową. Właściwie miał już tę nagrodę... do ostatniego dnia, kiedy na zamknięcie pokazano „Oczy czarne" Nikity Michałkowa. Tej konkurencji wygrać było nie sposób. Michałkow zrobił film, który ogląda się ze łzami w oczach. Nie dlatego, że sentymentalny, że wzruszający: dlatego że tak piękny. Można zachwycać się nim godzinami, scena po scenie, postać po postaci. Hołd dla Czechowa. Hołd dla Felliniego. Uśmiech w stronę „Nocy i dni" Antczaka. Satyra na nieśmiertelność biurokracji. Zachwyt nad pięknem przyrody. Kolekcja wirtuozerskich epizodów aktorskich. I Mastroianni, Mastroianni, Mastroianni... Któż może dziś porównać się z tym aktorem, który robi z uczuciami widzów co tylko zechce?

W takiej konkurencji, mówią, przegrać nie wstyd, ale już dosyć mam „honorowych porażek". Tegoroczny sezon festiwalowy był dla polskich filmów zdecydowanie zły. Na większości ważnych festiwali w ogóle nas nie było. Filmy, które mogłyby – może? – stać się poważnymi kandydatami (na przykład „W zawieszeniu") trzymano w rezerwie na nie wiadomo jaką okazję, inne odrzucały komisje selekcyjne. Mam wrażenie, że już stanowczo zbyt długo pozostawiono ten bardzo ważny element międzynarodowej promocji polskiego filmu w rękach ludzi nie umiejących znaleźć właściwych rozwiązań. Skoro marginesowa kinematografia portugalska zdołała zaistnieć na niemal wszystkich ważniejszych festiwalach, skoro trafiają do konkursów i na listy nagród Turcy, Argentyńczycy, Kanadyjczycy, Holendrzy, to znaczy że są na to sposoby i trzeba je wreszcie zastosować. Rola ubogiego krewnego jest kompromitacją.

„Pociąg do Hollywood" podobał się, przede wszystkim, jako komedia, których na festiwalach zawsze jest zbyt mało. Po drugie podobał się jako komedia zwariowana, absurdalna, choć nie wszystkie dowcipy publiczność „kupiła". Owszem, wszyscy zauważyli i wysoko ocenili gag z wiadrami, ale nie bardzo rozumiano gagi z piwem. Pytano z wyrazem głębokiego zdumienia w oczach, czy naprawdę w polskim piwie butelkowanym można znaleźć to wszystko, co pokazuje Piwowarski. W Hiszpanii bowiem, podobnie jak w innych krajach europejskich, produkcja żywności poddana jest niesłychanie ostrym rygorom sanitarnym i producent piwa, w którym znaleziono by muchę, mysz, oko lub złotą rybkę zostałby natychmiast zniszczony grzywnami, skompromitowany na zawsze i nieodwołalnie. Pomysł wydawał się więc abstrakcyjny, a tłumaczenie, iż jest to po prostu samo życie, przyjmowano z niedowierzaniem. Żałowano powszechnie, że do Valladolid nie przyjechała Katarzyna Figura, która zyskała sobie – *la bella rubia* – mnóstwo wielbicieli.

Na pocieszenie możemy sobie powiedzieć, że w roli „ubogich krewnych" wystąpili też gospodarze, nie zdobywając żadnej nagrody. Zawiedli zarówno debiutanci przedstawiający w konkursie zupełnie nieistotne filmy, jak i weteran Luis Garcia Berlanga z komedią „Maurowie i Chrześcijanie" (Moros y Cristianos) pełną zamętu, krzyku (wszyscy mówią naraz) i prastarych gagów na temat rodzinnych sporów prowincjonalnych producentów pierniczków.

...A jednak trwał retrospektywny przegląd filmów według scenariuszy Rafaela Azcony, współautora największych sukcesów tegoż Berlangi z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a także Ferreriego, Saury i innych. Gdzie te czasy?...

## Brak pomysłów

W gruncie rzeczy wyczerpałem listę interesujących filmów nie wyczerpując nawet listy nagrodzonych. Bardzo ważna w Valladolid nagroda za debiut została podzielona między utwory zupełnie przeciętne: znany już w Wenecji „Smoczy żer" (Drachenfutter) reżysera Jana Schütte (RFN–Szwajcaria) o trudnym życiu Pakistańczyków w Hamburgu i angielską smutną komedię „Szkoda, że cię tu nie ma" (Wish You Were Here) Davida Lelanda. Ten ostatni nie jest pozbawiony uroku, zwłaszcza zaś nie jest pozbawiona uroku jego przedwcześnie rozbudzona seksualnie bohaterka, która wprowadza w atmosferę podekscytowania i skandalu zaciszne angielskie kąpielisko. Ileż jednak razy już to wszystko widzieliśmy?! Te wieczne konflikty domowe, ci zwierzchnicy w pierwszej pracy, budzący obrzydzenie, obleśni erotomani, te wieczne pomyłki popełniane przez bohaterów w wyborze przyjaciół lub kochanków...

Czasem anachronizm filmu może stać się jego niespodziewaną wartością. Tak było zapewne w przypadku filmu „Wczesna wiosna" (Barndommens gade) zrealizowanego przez Astrid Henning-Jensen. Jest ona chlubą i legendą kinematografii duńskiej; ma 73 lata i ponad 50 lat kariery artystycznej. Jej estetyczne gusty kształtowały się na realistycznej literaturze przełomu XIX i XX wieku i byłyby pewno przyjęte za wzór w kręgach naszego przedwojennego „Startu". Pani Henning-Jensen bohatersko ignoruje półwiecze rozwoju języka filmowego, uznając tylko i wyłącznie naturalizm. Oglądany nieuprzedzonym okiem film wydaje się jednak – paradoksalnie – oryginalny. Po prostu dlatego, że już prawie nikt tak filmów nie robi, nikt tak dosłownie nie traktuje życia, jako tematu sztuki. Sumiennie zrelacjonowane dzieje kilku miesięcy z życia Ectery, córki bezrobotnego robotnika kopenhaskiego w czasie kryzysu lat trzydziestych, podczas których przeżywa ona szereg oczywistych w wieku 13 lat wstrząsów psychologicznych, są z pewnością bardzo prawdziwe, bardzo wierne realiom tych czasów (nieuchronnie nasuwa się myśl o autobiografii), ale pozostawiają widza z pytaniem: i co z tego?!

Sporą odwagę wykazało jury, decydując się nagrodzić (wprawdzie tylko za rolę Dennisa Quaida) zdecydowanie komercyjny film amerykański „Na luzie" (The Big Easy) Jima McBride'a. Jest to kolejna wariacja na temat policyjnej korupcji, osadzona na nieczęsto eksploatowanym tle: Nowy Orlean. Atmosfera tego niezwykłego miasta, ukazana bardzo przekonywająco, jest główną zaletą filmu. Wszystko odbywa się tu „na luzie": codzienne życie, zabawa, a także funkcjonowanie podziemia kryminalnego i policji. Kontury są miękkie, częściowo zatarte, nie wiadomo co jeszcze mieści się w szeroko zakrojonych ramach prawa, a co już jest przestępstwem. W tej atmosferze egzystuje szeroko rozrodzony rodzinny klan policjantów McSwainów, którego czołowym przedstawicielem jest Remy McSwain, porucznik z wydziału zabójstw. Sytuacja jednak degeneruje się: następuje seria morderstw, „luz" ustępuje miejsca grozie i napięciu. Nakłada się na to śledztwo w sprawie korupcji w policji, prowadzone nieumiejętnie, ale z zacięciem przez młodą funkcjonariuszkę stanowego wydziału finansowego. Los w sposób nieunikniony wiąże uczuciowo Annę i Remy'ego i dalsza akcja jest bardzo precyzyjnym splotem trzech różnych wątków, kończąc się gorzkim happy endem. Oczywiście sama robota jest przykładem hollywoodzkiej precyzji i pomysłowości, natomiast postaci głównych bohaterów są aż śmieszną w swej oczywistości kopią obowiązującego dziś w Ameryce modelu gwiazd: Meryl Streep i Michael Rourke. Zwłaszcza grająca Annę aktorka Ellen Barkin zdaje się być w pewnych scenach dosłowną kopią; Dennis Quaid jest bardziej samodzielny, jedynie fizycznie reprezentuje ten sam typ młodzieńca na luzie. Jego doskonałe aktorstwo wyróżniło się wśród kreacji przedstawionych na festiwalu (oczywiście nie licząc Mastroianniego).

Na czym jednak polegała odwaga jurorów? Otóż, jak wspomniałem na początku, przyjęło się pomijać w nagrodach filmy amerykańskie w ogóle, chyba że chodzi o zupełnie marginesowe, półamatorskie. Uważam tę politykę za z gruntu niesłuszną, bowiem powoduje utratę zainteresowania festiwalami ze strony wielkich dystrybutorów i zmienia je w zamknięte getta pseudoawangardzistów, tworzących filmy dla wąskiego kręgu wtajemniczonych. Jedyne, co może wywołać zainteresowanie publiczności festiwalami (a w ich ramach – trudnymi, nowatorskimi filmami artystycznymi), to właśnie umiejętne przemieszanie takich filmów z wartościowymi i atrakcyjnymi pozycjami komercyjnymi.

Festiwale od dawna o tym wiedzą i bardzo dbają, aby w ich programie znalazły się wielkie hity kasowe. Przeważnie jednak pokazywane są one jako „special events", na otwarcie lub zakończenie. Wytwarza się wówczas sytuacja nader dwuznaczna: przyciągamy widzów utworami na wskroś komercyjnymi (na których i sami bawimy się świetnie), uznajemy jednak za najważniejsze, najcenniejsze, najbardziej szacowne – przez nikogo nie oglądane, hermetyczne utwory „artystyczne". Dziwne, ale taka postawa uznawana była przez lata za „postępową", choć przypominała moralność burżuja, który sławił cnoty małżeńskie, ale czas najchętniej spędzał w tingel–tanglu.

Otwarcie festiwali dla wybijających się filmów komercyjnych może przynieść tylko dobre rezultaty. Stworzy prawidłową skalę ocen dla filmów problematycznych, walorami treściowymi pokrywających jawne niedostatki warsztatu.

**OSKAR SOBAŃSKI**

„Oczy czarne" Nikity Michałkowa

### Nagrody

Przyznając **Specjalne Wyróżnienie Honorowe** mistrzowskiemu filmowi OCZY CZARNE (Oczi czornyje) Nikity Michałkowa (Włochy-ZSRR), jury wyłączyło go z konkursu ze względu na uprzednie nagrody na innych festiwalach.

Przyznano:
**„Złoty Kłos":** JUTRO BYŁA WOJNA (Zawtra była wojna), reż. Jurij Kara, ZSRR
**„Srebrny Kłos":** ŚWIATŁO (Yeelen), reż. Suleymane Cissé (Mali)
**Nagroda Specjalna Jury:** ASTRID HENNING-JENSEN (Dania) za całokształt twórczości, a zwłaszcza za film „Wczesna wiosna" (Barndommens gade)
**Nagroda „François Truffaut" za debiut – ex aequo:** SMOCZY ŻER (Drachenfutter), reż. Jan Schütte (RFN-Szwajcaria) i SZKODA ŻE CIĘ TU NIE MA (Wish You Were Here), reż. David Leland (Wielka Brytania)
**Nagroda dla najlepszej aktorki:** LEONOR MANSO za rolę w filmie „Made in Argentina" Juana José Jusida (Argentyna)
**Nagroda dla najlepszego aktora:** DENNIS QUAID za rolę w filmie „Na luzie" (The Big Easy) reż. Jima McBride (USA)
**Nagroda za zdjęcia:** MIKAEL SALOMON za zdjęcia do filmu „Wczesna wiosna"
**„Złoty Kłos" za film krótkometrażowy:** CZŁOWIEK, KTÓRY SADZIŁ DRZEWA (L'homme qui plantait des arbres), reż. Fréderick Back (Kanada)
**Nagroda „Tiempo de Historia":** RADIO BIKINI, reż. Robert Stone (USA)
**Nagroda Publiczności:** OCZY CZARNE (Oczi czornyje)

*Na marginesie „Magnata"*

# Z RODU VON PLESSÓW

Bohaterami „Magnata" Filipa Bajona są wprawdzie niemieccy arystokraci z rodu von Teuss, lecz dla każdego, kto choć trochę zna dzieje Śląska, nie ulega wątpliwości, że chodzi w istocie o losy von Plessów. Akcja filmu podąża za historią prawdziwą, chociaż nie trzyma się jej konsekwentnie. W każdym razie to wystawne widowisko o zmierzchu książąt pszczyńskich ma podłoże jak najbardziej autentyczne. Nie wchodząc w ocenę artystyczną „Magnata", warto więc opowiedzieć dzieje świetności i upadku książąt pszczyńskich z rodu Hochbergów.

Prawie sto lat temu Hochbergowie panowali na pszczyńskiej ziemi, pozyskując dla swego rodu tytuł księcia von Pless (Pless to po niemiecku Pszczyna), lecz wywodzili się oni z Dolnego Śląska, gdzie posiadali dobra rodowe w okolicach Książa i Wałbrzycha, włącznie ze słynnym uzdrowiskiem Salzbrunn (dzisiejsze Szczawno-Zdrój). Do dnia dzisiejszego zachował się ich dawny zamek w Książu, którym władali przez wiele stuleci, znacznie dłużej niż pałacem pszczyńskim. Księstwo pszczyńskie przeszło w ich ręce dopiero w 1847 roku po śmierci ostatniego z pszczyńskiej linii książąt Anhaltów, Henryka, który – nie mając potomstwa – zapisał swe posiadłości siostrzeńcowi, Janowi Henrykowi X z rodu Hochbergów z Książa. Warto dodać, że dotychczasowe dobra dolnośląskie Hochbergów nie mogły się równać z nowymi nabytkami, które obejmowały dziesiątki tysięcy hektarów ziemi, a w niej ogromne zasoby węgla kamiennego.

Po Janie Henryku X nastało panowanie Jana Henryka XI, który dzięki dobrej gospodarce, a szczególnie rozbudowie górnictwa węglowego, stworzył podstawy wielkiego koncernu przemysłowego. Na przełomie stuleci, gdy rozpoczyna się akcja filmu Bajona, posiadłości von Plessów należały do największych i najbogatszych w całej Rzeszy niemieckiej, zwłaszcza, że były one niepodzielne. Zgodnie z zasadą majoratu przechodziły w całości z ojca na najstarszego syna, któremu przypadało także dziedziczenie tytułu księcia von Pless; rodzeństwo posiadało tytuły hrabiowskie. Nic więc dziwnego, że z uwagi na swe znaczenie prestiżowe i bogactwa Hochbergowie byli mile widziani na cesarskim dworze Hohenzollernów w Berlinie.

Jan Henryk XI pozostawił swemu następcy, Janowi Henrykowi XV, dobra pszczyńskie w kwitnącym stanie. W 1922 roku liczyły one 42 tysiące hektarów ziemi, co plasowało księcia von Pless na jedenastej pozycji wśród największych właścicieli ziemskich w Rzeczypospolitej. Ale do Hochbergów należały nie tylko pola uprawne, ogromne lasy i stawy rybne, lecz także gorzelnie, cegielnie, kamieniołomy, elektrownie i słynne browary w Tychach. Wreszcie kopalnie węgla kamiennego, które przynosiły najwięcej dochodów. Jeśli dodamy prawie 13 tysięcy hektarów ziemi na Dolnym Śląsku z 3 kopalniami, koksownią, fabryką amoniaku i uzdrowiskiem, to otrzymamy dopiero obraz zamożności rodu. Posiadali wreszcie Hochbergowie pałace i wille w Berlinie, w Saksonii, Monachium, we Wrocławiu i nawet na francuskiej Riwierze, nie licząc pięknego pałacu w Pszczynie. Właśnie wokół pszczyńskiego pałacu i w jego wnętrzach kręcono zdjęcia do „Magnata".

W starym księciu von Teuss, zagranym w filmie tak znakomicie przez Jana Nowickiego, rozpoznać można postać księcia Jana Henryka XV von Pless, urodzonego w 1861, a zmarłego w 1938 roku. Jego życie przypadło na czasy przełomu stuleci, gdy arystokracja traciła wszędzie na znaczeniu. Jednak w latach książęcej młodości nic jeszcze nie wskazywało na zbliżającą się chwilę upadku, a przynajmniej tak się księciu zdawało. Do legendy przeszły słynne polowania w lasach pszczyńskich z udziałem cesarzy Wilhelma I, a później Wilhelma II. Polowano najwięcej na jelenie i żubry. Cesarz Wilhelm II tak dalece upodobał sobie owe polowania, że w okresie pierwszej wojny światowej jego kwaterę główną założono właśnie w pałacu von Plessów. Zaś książę pszczyński pełnił nie tylko rolę gospodarza, ale i adiutanta jego cesarskiej mości. W późniejszych czasach stary książę żył wspomnieniami wspaniałej przeszłości i cesarskiej łaski, nie potrafiąc przystosować się do nowej epoki.

Jan Nowicki i Maria Gładkowska

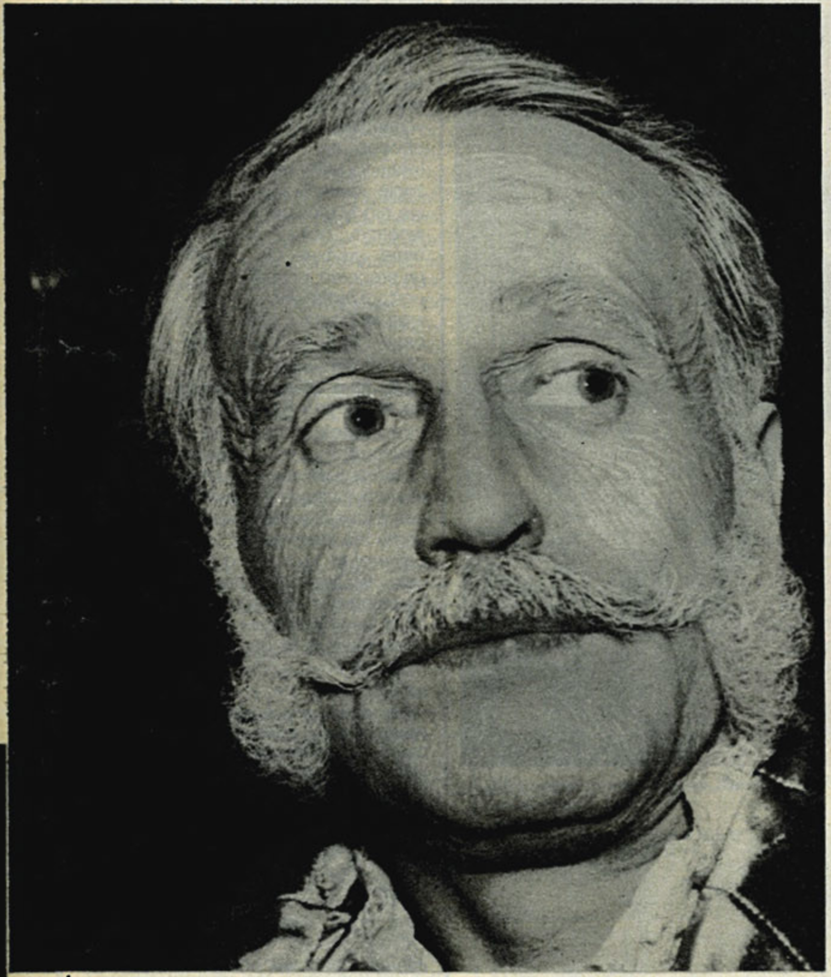
W młodości Jana Henryka XV szykowano na dyplomatę, mianując go sekretarzem ambasady niemieckiej w Londynie, lecz z planowanej kariery dyplomatycznej nic nie wyszło, gdyż książę wolał polowania na żubry. Jednak pobyt w Anglii miał dla niego znaczenie, jako że poznał tam piękną Daisy, czyli Marię Teresę Olivię z rodu Cornwallis-West, w której zakochał się od pierwszego wejrzenia. Ślub odbył się w 1891 roku w Londynie. Osiemnastoletnia panna młoda nie była przesadnie zamożna, wywodziła się jednak ze starej arystokracji angielskiej. Na ślubie w roli świadka wystąpił sam książę Walii, późniejszy król Jerzy V. Po ślubie małżonkowie zamieszkali zrazu w Książu, a w 1907 roku przenieśli się do Pszczyny. W rolę Daisy wciela się w filmie Bajona Maria Gładkowska.

Małżeństwo to nie ułożyło się jednak dobrze, chociaż książę obsypywał małżonkę cennymi klejnotami. Piękna Daisy nie polubiła pszczyńskiego pałacu, gdzie po prostu się nudziła, toteż chętnie wybierała się w długie podróże. Nie lubiła sztywnej, pruskiej atmosfery. Podróżowała po całej Europie ze swym dworem, omijając Berlin, którego nie znosiła, jak wszystkiego, co pruskie. Z biegiem czasu między małżonkami narastały rozdźwięki, które pogłębiły się w czasie wojny światowej, gdy Daisy wyraźnie sympatyzowała ze swymi angielskimi rodakami. Pracowała jako pielęgniarka w szpitalu wojskowym, pomagając przy okazji angielskim jeńcom. Nie podobało się to księciu pszczyńskiemu. W końcu Daisy znienawidziła Prusy i swego męża, czemu dała później wyraz we wspomnieniach. Przy tym coraz częściej chorowała, co chyba w największym stopniu skłoniło Jana Henryka XV do zażądania rozwodu.

Po rozwodzie w 1922 roku rozgoryczona Daisy zamieszkała w Monachium, gdzie zajęła się pisaniem wspomnień, którymi pragnęła zemścić się na byłym mężu. Nie szczędziła więc opisów skandali pszczyńskiego pałacu. Jej wspomnienia pod znamiennym tytułem „Taniec na wulkanie" wyszły drukiem w Niemczech w 1929 roku, stając się sensacją wydawniczą. Właśnie skandalizujące wspomnienia Daisy stały się podstawą scenariusza „Magnata", a także chyba podstawowym dla Bajona źródłem wiedzy o rodzie von Plessów. Ostatnie lata życia księżna Daisy spędziła w Książu, gdzie zmarła w osamotnieniu w 1944 roku, dożywając zupełnego rozkładu potężnego niegdyś książęcego rodu.

Podążając za wspomnieniami Daisy, film Bajona korzysta chętnie ze skandali, których nie brakowało w rodzie von Plessów. O jednym z nich rozpisywała się w swoim czasie obszernie prasa brukowa. Otóż w 1926 roku 64-letni książę Jan Henryk XV ożenił się powtórnie, tym razem z 27-letnią Klotyldą de Silva y Gonzales de Candamo (w filmie gra ją Grażyna Szapołowska), którą nazywano powszechnie Hiszpanką. Małżeństwo to nie trwało długo. Zdarzyło się bowiem, że stary książę przyłapał młodą żonę ze swym najmłodszym synem Bolkiem w łóżku. Skończyło się to głośnym rozwodem i zarazem małżeństwem hrabiego Bolka z byłą żoną ojca, właśnie Hiszpanką Klotyldą. Wreszcie stary książę Jan Henryk XV wycofał się w zacisze, pozostawiając pszczyńskie dobra wraz z tytułem książęcym najstarszemu synowi, Janowi Henrykowi XVII.

W owym czasie przedsiębiorstwa von Plessów popadały w coraz większe zadłużenie, jako że stary książę nie miał talentu gospodarskiego, a wystawne



Jan Nowicki

życie kosztowało. Gospodarką koncernu kierowali dyrektorzy, którzy prowadzili nieraz podejrzane machinacje, narażając Hochbergów na straty. W dodatku w osobie nowego wojewody śląskiego Michała Grażyńskiego, Hochbergowie trafili (w 1926 roku) na twardego przeciwnika, który zabrał się energicznie do zwalczania przewagi ekonomicznej mniejszości niemieckiej na Śląsku, nie bacząc na tytuły książęce i hrabiowskie. Gdy próby kompromisu nie dały rezultatów, a Hochbergowie nie zamierzali zmieniać polityki kadrowej, na czym Grażyńskiemu najwięcej zależało (chodziło o spolonizowanie kadry technicznej i urzędniczej koncernu) – rozpoczęła się wojna małego wojewody z potężnym niemieckim rodem.

Z Polską Hochbergowie już wcześniej nie żyli w zgodzie. W okresie powstańczym i plebiscytowym marzyli o utworzeniu osobnego państwa górnośląskiego, lecz w chwili decydującej opowiedzieli się za Niemcami. W tym okresie Jan Henryk XV opuścił Pszczynę, a swego syna wysłał do jednej z niemieckich formacji walczących z powstańcami śląskimi. Scena z „Magnata" z udziałem starego księcia i powstańców jest zatem fantazją. Po przyłączeniu części Górnego Śląska do Rzeczypospolitej w 1922 roku, dobra pszczyńskie znalazły się w całości w jej granicach, co zmusiło księcia i jego syna, Jana Henryka XVII, do przyjęcia obywatelstwa polskiego.

Jednak w nowej rzeczywistości Hochbergowie rządzili na pszczyńskich dobrach, jakby nic się nie zmieniło. Stanowczo opierali się polonizacji swego koncernu, finansowali niemieckie organizacje, a w dodatku oszukiwali regularnie na podatkach, korzystając ze swojej uprzywilejowanej zwyczajowo pozycji. Nie zawahali się zaskarżyć Polskę do Ligi Narodów nie tylko o nadmierne ich zdaniem podatki, lecz także o prześladowanie mniejszości niemieckiej. Po wielu rozprawach Rada Ligi Narodów orzekła ostatecznie w 1935 roku, że „zarządzenia polskich władz skarbowych, o które chodzi, wzięte w swej całości, nie stanowią wypadku nierównego traktowania Plessa". W ten sposób Hochbergowie przegrali wojnę finansową z Polską.

Tymczasem zaległości podatkowe narosły tak znacznie, że Hochbergowie nie byli w stanie ich zapłacić. Na światło dzienne wychodziły coraz to nowe afery finansowe, a kopalnie książęce przynosiły straty. Nowy książę Jan Henryk XVII (grany w filmie przez Olgierda Łukaszewicza) nie potrafił uzdrowić gospodarki, popełniając tylko nowe błędy i wykroczenia. Doszło do tego, że w 1934 roku zamknięto księcia na trzy tygodnie w więzieniu za złamanie ustawy o ochronie rynku pracy. Było to z polskiej strony posunięcie demonstracyjne. Wreszcie jesienią tego roku popadające w coraz większe zadłużenie dobra pszczyńskie zostały przejęte pod zarząd przymusowy. W efekcie pozostawiono Hochbergom przedsiębiorstwa przemysłowe, a ziemię i lasy upaństwowiono, zabierając je za ogromne długi podatkowe, sięgające 60 milionów złotych. W ten sposób upadło książęce państewko von Plessów.

Sprawą wielce dyskusyjną wydaje się współpraca Jana Henryka XVII z niemieckimi nazistami, polegająca na finansowaniu ich działalności, o czym się mówi w filmie Bajona. Trudno tu operować faktami, lecz wiadomo, że Hochbergowie tonęli w długach i sami brali w Niemczech pieniądze na podtrzymywanie mniejszości niemieckiej na Śląsku. Jest rzeczą wątpliwą, aby Jan Henryk XVII finansował nazistów, skoro nie pozostawał z nimi w dobrych stosunkach. W każdym razie Hitler, gdy doszedł do władzy, nie kiwnął palcem, by uratować von Plessów, lecz nawet wycofał poparcie państwa niemieckiego dla ich zażaleń na Polskę na arenie międzynarodowej. O księciu pszczyńskim miał się Hitler wyrażać jako o „świńskim psie". Jest także rzeczą znamienną, że Jan Henryk XVII – nie mogąc powrócić do Polski – przebywał u schyłku lat trzydziestych w Anglii, a nie w Niemczech hitlerowskich. Na początku wojny został internowany, a zmarł po wojnie w Anglii, nie ujrzawszy już więcej swego dawnego księstwa.

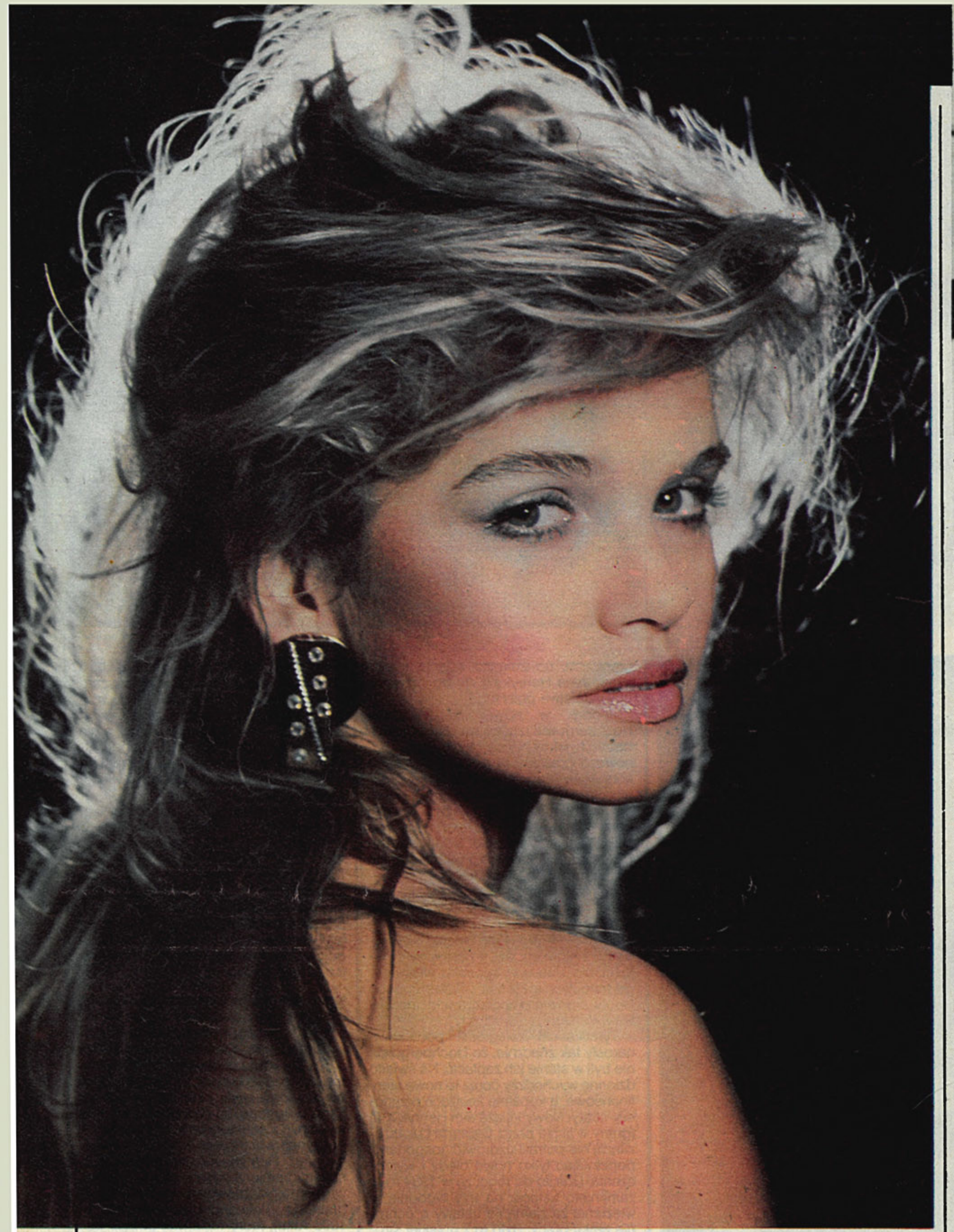
Natomiast tajemniczo przedstawiają się okoliczności śmierci najmłodszego z trzech braci, Bolka (urodzonego w 1910 roku), który zmarł nagle w 1936 roku, a więc w wieku zaledwie 26 lat. Sprawa jego śmierci pozostaje do dzisiaj nie wyjaśniona, trudno więc sądzić, czy wydarzenia przebiegały tak właśnie, jak w filmie Bajona. W rolę najmłodszego z synów starego księcia wciela się Bogusław Linda.

Warto wspomnieć, że z chwilą, gdy państwo polskie wkroczyło energicznie w dobra von Plessów, wśród braci doszło do sporów. Okazało się, że pieniactwa Jana Henryka XVII nie popierali dwaj jego młodsi bracia. Doszło do tego, że Aleksander i Bolko wystąpili z memoriałem potępiającym poczynania starszego brata. W rezultacie Jan Henryk XV niedługo przed śmiercią zmienił zasady dziedziczenia, wyznaczając głównym spadkobiercą hrabiego Aleksandra (urodzonego w 1905 roku), który najłatwiej potrafił dogadywać się z polskimi władzami.

W odróżnieniu od Jana Henryka XVII, Aleksander (w filmie występujący pod imieniem Konrad i grany przez Jana Englerta) poczuł się do pełnej lojalności wobec Polski. W 1939 roku nie oczekiwał żołnierzy niemieckich, lecz wybrał emigrację, jak wielu Polaków. Co więcej – w czasie wojny spolszczył swe nazwisko, nazywając się Aleksandrem Pszczyńskim, co oczywiście miało wymowę symboliczną. Jako zwykły szeregowiec wstąpił ochotniczo do Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, służył w II Korpusie generała Andersa, walczył pod Monte Cassino. Wojnę zakończył w stopniu podporucznika, a po wojnie pozostał na emigracji. Zmarł 3 lata temu (w 1984 roku) na Majorce.

Nowe czasy rozdzieliły synów starego księcia, kierując ich w różne strony, a nawet stawiając przeciwko sobie. Zresztą panowanie von Plessów na Śląsku dobiegało końca, a po ostatniej wojnie wszystkie ich majątki zostały znacjonalizowane, co ostatecznie zamknęło dzieje książęcego rodu.

**JAN F. LEWANDOWSKI**



Fot. R. Pajchel

# UROK ILUZJI

## Spotkanie z KATARZYNĄ FIGURĄ

Jako Irina w „Trzech siostrach" w warszawskim Teatrze Współczesnym

Fot. A. Krynicki

**● W ostatnim filmie Radosława Piwowarskiego „Pociąg do Hollywood" występuje pani w roli dziewczyny marzącej o karierze aktorskiej. Jej przybrane imię „Merlin" to znak fascynacji Marilyn Monroe. Ma się wrażenie, że rola ta została specjalnie dla pani napisana, a w każdym razie z zapałem przez panią zaakceptowana.**

– Wprawdzie postać Merlin nie została stworzona z myślą o mnie, ale stała mi się bardzo bliska. Przyjęłam ją z entuzjazmem właśnie dlatego, że nie wymagała budowania roli jako tworu obcego mi, sztucznego. Oczywiście, techniką aktorską można stworzyć wrażenie identyfikacji ale nie podjęłabym się nigdy głównej roli, gdyby świat wewnętrzny bohaterki nie zainteresował mnie, gdybym nie potrafiła zrozumieć jej pragnień, przejąć się jej doznaniami, podporządkować swojej osobowości wizji jej postaci. Jeśli ma ona mój głos, moje ciało, to chcę, aby jej emocje przepływały przeze mnie.

**● Film Piwówarskiego nawiązuje do archetypu Kopciuszka.**

– Sławek upomina się w tym filmie o prawo do marzeń, o prawo do naiwności, która w pewnym momencie przestaje nią być, staje się pewną postawą wobec życia. Odrobina fantazji jeszcze nikomu nie zaszkodziła, jest ona zawsze pierwszym krokiem do upragnionego celu. W życiu też nie ma etatowych tryumfatorów. Raz jesteśmy zwycięzcami, a kiedy indziej czujemy się jak ktoś pozostawiony na uboczu. Nikt nie otrzymuje od życia porcji satysfakcji ot tak, za nic.

**● Aktorzy mówią o współpracy z Piwowarskim z wielkim entuzjazmem. Co w indywidualności twórczej tego reżysera, jego koncepcji kina, sposobie pracy jest tak interesującego?**

– Zanim otrzymałam propozycję zagrania w „Pociągu do Hollywood", marzyłam o roli w filmie Piwowarskiego. Byłam pod wrażeniem jego wcześniejszych utworów, „Yesterday" i „Kochanków mojej mamy", ich komediowo-lirycznej poetyki. Wydawało mi się, że istnieje duchowe pokrewieństwo między mną a filmowym światem Piwowarskiego, przymierzałam się w wyobraźni do znalezienia w nim miejsca dla siebie. Praca ze Sławkiem jest dla aktora i przyjemnością, i cennym doświadczeniem zawodowym. Nie ma u niego sztywnego podziału ról: reżyser i aktorzy, według zasady, że reżyser za wszystkich myśli a my, aktorzy, w milczeniu rzeźbimy coś w powierzonym tworzywie. Sławek w sposób naturalny tworzy na planie atmosferę wszechogarniającej wibracji, dba o to, by zaistniały okoliczności sprzyjające przepływowi inspiracji. Przystępuje do pracy znakomicie przygotowany. Zna możliwości aktorów, których angażuje. Obserwuje ich bacznie w czasie prób i prywatnych rozmów. Dzięki intuicji potrafił odkryć i wykorzystać twórczo to,

czego sami o sobie nie wiedzieliśmy, sprowokować do niespodziewanych dla nas reakcji. Korzysta rzecz jasna ze swych reżyserskich uprawnień, ale osiąga postawione sobie cele dzięki argumentacji.

**● Czy w pani osobowości, reakcjach emocjonalnych było coś, co podsunęło myśl o zawodzie aktorki, o teatrze, filmie?**

– Jako uczennica – jak wiele moich rówieśniczek – emocjonowałam się perypetiami ekranowych bohaterów, miałam ulubionych aktorów i aktorki. Z najbliższą przyjaciółką odgrywałam sceny z oglądanych w kinie filmów, z telewizyjnych seriali. Później obie zapisałyśmy się do Ogniska Teatralnego przy Teatrze Ochoty prowadzonego przez państwa Machulskich. Była to po prostu wspaniała zabawa w aktorstwo, w teatr, w poznawanie poetyckiego uroku iluzji. Właśnie potrzeba iluzji, a nie dziewczęca myśl o sławie była podstawowym motywem moich zainteresowań aktorstwem. Rzeczywistość wokół zawsze wydawała mi się interesująca, ale jeszcze bardziej intrygujące i piękne wydawało mi się to, co leżało poza granicą dotykalnej realności, w sferze imaginacji, swobodnie przekształcającej oglądany świat. Bawiłam się bardziej dla siebie, dla pobudzenia wyobraźni, niż dla zewnętrznego efektu.

**● Czy tak było również po rozpoczęciu studiów w szkole teatralnej?**

– Nie, to już inny krąg wtajemniczenia. Sam egzamin potraktowałam jeszcze jako przygodę, niezobowiązującą próbę. Nie obciążała mnie myśl, że koniecznie muszę zdać i zostać aktorką. Wówczas była to tylko jedna z paru możliwości. Kontakt ze znakomitymi wykładowcami, wielkimi indywidualnościami polskiej sceny i filmu, wyzwolił ambicję sprostania ich wymaganiom i oczekiwaniom. Bardzo poważnie potraktowałam wykłady, praktyczne ćwiczenia, chciałam jak najwięcej się nauczyć. Był to wstęp do przemiany, która jest niezbędna, aby adeptka mogła po paru latach nauki podejmować profesjonalne zadania. Jeśli istniała nić łącząca okres szkoły teatralnej z poprzednim – wynikało to z niesłabnącego zafascynowania iluzją fikcji, możliwością licznych transformacji. Nie rozmyślałam o swojej aktorskiej przyszłości. Wielka niewiadoma bardziej mnie intrygowała niż niepokoiła.

**● Pierwsze trzy lata pani kariery zawodowej to chyba pasmo pomyślnych dla pani zdarzeń. A może to tylko zewnętrzne wrażenie?**

– Dla wielu młodych aktorów zderzenie wyobrażeń ze szkoły z praktyką zawodową bywa przykre. Ja rzeczywiście miałam szczęście. Otrzymałam sporo propozycji. I choć zestaw ról, które zagrałam, nie dał mi jeszcze okazji do wszechstronnego pokazania możliwości, oceniam moją sytuację jako niezłą.

Wykonywanie tego zawodu wymaga ogromnego poczucia odpowiedzialności. Po wyjściu ze szkoły musiałam się oswoić z faktem, że moja praca będzie poddawana publicznej ocenie, że widzów teatralnych i kinowych nie interesuje ani moja wrażliwość, ani umiłowanie zawodu, ale konkretne rezultaty.

Szkoła daje bardzo dużo. Uczy techniki, kanonów budowania roli, pracy nad tekstem, ale nikt nie może nikogo nauczyć, jak zostać artystą. Jak ktoś kiedyś ładnie powiedział, aktorstwo jest alchemią; na szczęście, inaczej niż alchemikom, aktorom czasami się udaje.

**● Gwiazd w dawnym, wspaniałym stylu w kinie światowym już nie ma. A w kinie polskim ich istnienie jest w ogóle niemożliwe; tak się powszechnie mówi, a przecież magia kina ciągle je tworzy.**

– Myśli pan, że ja mam coś wspólnego z gwiazdami? Nie wydaje mi się.

**● Spełnia pani warunki potrzebne, aby zostać gwiazdą. Ma pani talent, urodę, sex-appeal.**

„Pociąg do Hollywood"

– Miło to słyszeć. Gdybym miała rzutkiego agenta, być może zorganizowałby energiczną kampanię reklamową lansującą mnie jako gwiazdę. Ale mówiąc serio – do słowa gwiazda mam duży dystans. Jest w nim coś ekscytującego, miraż oszałamiającej kariery, ale i niestabilność aktorskich losów. Gwiazdy pojawiają się i spadają. W tej chwili myślę przede wszystkim o swoim dalszym aktorskim rozwoju, o podnoszeniu zawodowych umiejętności.

**● Kino fetyszyzuje pokazywany świat, twarze ekranowych bohaterów, formy zachowania, fizyczną atrakcyjność. Czy nie obawia się pani, że te mechanizmy, tworząc popularność, mogą jednak zagrozić pani ambicjom?**

– Popularność jest aktorce potrzebna. To dowód wyjścia z anonimowości. Ważne jest jednak, jak to publiczne zainteresowanie funkcjonuje, do czego się sprowadza. Od pewnego czasu dostrzegam w niektórych publikacjach prasowych, także opiniach wyrażanych w innej formie, tendencję do traktowania mnie wyłącznie jako wizualnej ozdoby ekranów, symbolu seksu. Moja rola w „Pociągu do Hollywood" sprowadzona została w niektórych tekstach do końcowej „rozbieranej" sceny. Pewnie pan zauważył, że nie dążę do epatowania widzów swoją nagością, ale z drugiej strony wiem, że stereotypy łatwo zadomowiają się w ludzkiej świadomości i moja sytuacja nie jest czymś wyjątkowym. Zdaję sobie sprawę, że niektórzy felietoniści zawsze będą się zachowywać jak chłopcy w wieku dojrzewania a inni muszą przecież szukać materiału do cotygodniowej porcji koszarowych dowcipów. Biust Figury jest dla nich znakomitym tematem.

Z Danielem Olbrychskim w „Ga-ga. Chwała bohaterom"

**● Czy po ostatnich doświadczeniach jest pani przeciwna nagości, erotyzmowi na ekranie?**

– Oczywiście nie. Mój stosunek do filmowej erotyki jest powściągliwy, ale nie pruderyjny. Powściągliwy w tym sensie, że nie znoszę nadużywania seksu jako taniego efektu. Miałam ostatnio mnóstwo propozycji, by zagrać w filmach współczesnych, w których moja rola byłaby pretekstem do rozbieranek i soczystych scen erotycznych. Wyobraża pan sobie jaką popularność mogłabym zdobyć, gdybym się na to zgodziła. Tylko, że nie mam ochoty na karierę striptizerki, ani aktorki filmów *soft porno*. Mogę zaakceptować erotyzm z moim udziałem, jeśli jest uczciwie wpisany w obraz zachowań i przeżyć ekranowych postaci. Jeśli pokazuje kontakt dwojga ludzi, a nie tylko dwóch ciał.

**● Czy stara się pani kierować swoją karierą, selekcjonować propozycje?**

– Zawsze to robiłam. Kierowanie aktorskim losem ma jednak ograniczony zakres. Mogę wybrać najciekawsze propozycje spośród tego co mi się oferuje, nie podsunę nikomu listy moich marzeń. Czasem impulsem do przyjęcia zaproszenia jest chęć współpracy z kimś, kogo się ceni, podziwia. Tak było ze mną w przypadku filmu Szulkina „Ga-ga. Chwała bohaterom", w którym zagrałam rolę Once.

**● Czy nie zniechęciło pani to, że Szulkin porusza się głównie w sferze pojęć i idei? Poszczególne postacie są jedynie ich znakami. Psychologia postaci jest mniej ważna, niż ściśle określone miejsce w parabolicznej konstrukcji.**

– Pomimo tych uproszczeń, kino Szulkina zawsze imponowało mi kreacyjną siłą, gęstym językiem metafor, błyskotliwą przewrotnością. Myślę, że jego moralistyka nie nudzi. Jest osobliwie widowiskowym zaproszeniem do wspólnej refleksji. Wejście w krąg wyobraźni Szulkina było przeżyciem, jakie nieczęsto może się w polskim filmie zdarzyć.

**● Jakie słowa najpełniej dziś określają kondycję psychiczną Katarzyny Figury?**

– Oczekiwanie, gotowość, wiara. Liczę, że dzięki następnym rolom filmowym obronię się przed naciskiem jednostronnych wyobrażeń o mnie. Taką szansę może mi też stworzyć teatr, dający aktorom kontakt z wielką literaturą dramatyczną.

**● Pani debiutancka sceniczna rola w „Trzech siostrach" Czechowa w warszawskim Teatrze Współczesnym przyjęta była życzliwie przez krytykę. Później jakby trochę zapomniano, że ma pani i takie możliwości.**

– Kocham cały teatr Czechowa, podziwiam jego psychologiczną subtelność. Często wracam myślą do Iriny z "Trzech sióstr". Bardzo przywiązana jestem do jej spontaniczności, wrażliwości, ale i cierpkiego liryzmu. Marzę o filmowej roli w kameralnym dramacie psychologicznym. Kiedyś, w miesięczniku „Kino", w miniportrecie aktorskim napisano, że moje warunki fizyczne i typ aktorstwa predestynują mnie do ról kobiet dynamicznych, zdecydowanych, świadomych swojej urody. Tym bardziej chcę więc zagrać dziewczynę skromną, nieśmiałą, przytłumioną życiowymi okolicznościami, żyjącą do wewnątrz, zbliżającą się do swego szczęścia, ale bez sukcesu. Zresztą każda rola zawierająca wewnętrzne napięcie, poszukiwanie wartości, troskę o jakość życia, warta jest zainteresowania.

**● Bohaterka „Pociągu do Hollywood" otrzymuje w ostatniej scenie telefoniczne zaproszenie od Billy Wildera. Czyj głos z wielkiego filmowego świata chciałaby pani usłyszeć w słuchawce swego telefonu?**

– Odpowiem pod warunkiem, że potraktujemy to jako żart. Moi faworyci to Bergman i Fellini. Kino Bergmana daje aktorom wyjątkowe możliwości. Jest tam rewelacyjna galeria wspaniałych ról kobiecych. Z drugiej strony, znaleźć się choć raz w filmowym śnie Felliniego – to byłoby wspaniałe. Jego antyfeminizm jest najlepszą reklamą kobiecej siły.

**Rozmawiał**
**KRZYSZTOF DEMIDOWICZ**

# FILMOWE SYMFONIE

JERZY TOEPLITZ

**28** grudnia minie setna rocznica urodzin Waltera Ruttmanna, którego nazwisko kojarzy się nieodmiennie z pełnometrażowym filmem dokumentalnym z 1927 roku – „Berlin, symfonia wielkiego miasta". Twórczość zmarłego w 1941 roku pięćdziesięcioczteroletniego reżysera odznaczała się różnorodnością. Ruttmanna, z wykształcenia architekt i malarz, zaczynał od króciutkich, ręcznie kolorowanych, abstrakcyjnych filmików. W „Nibelungach" Langa (1924) stworzył rysowaną i animowaną wstawkę – walkę czarnych i białych sokołów wyobrażającą senne marzenie Krymhildy. W roku 1927 powstał wspomniany film „Berlin, symfonia wielkiego miasta", w dwa lata później jeden z pierwszych filmów dźwiękowych – „Melodia świata". Następne dwa filmy z udziałem aktorów: zrealizowany w Szwajcarii fabularyzowany dokument o niebezpieczeństwie chorób wenerycznych „Wróg we krwi" (operator Eduard Tissé – 1931) i dramat dla włoskiej wytwórni „Cines" rozgrywający się w wielkiej hucie w Terni według scenariusza Pirandella pt. „Stal" (1933). A potem znowu filmy dokumentalne, także reklamowe, jak nagrodzony w 1937 roku na festiwalu w Wenecji „Mannesmann" (huta żelaza i wyroby ze stali) oraz seria propagandowo-instruktażowych obrazów o potędze zbrojnej Trzeciej Rzeszy, m.in. „Niemiecka kuźnia zbrojeń" (1940) i „Niemieckie czołgi" (1940).

Czy w tej różnorodności znaleźć można wspólny mianownik, jakieś *credo* realizatora? Częściową odpowiedzią na to pytanie był wywiad dla „Wiadomości Literackich", który przeprowadziłem z Ruttmannem w 1933 roku w Rzymie, jeszcze przed początkiem zdjęć do „Stali". Oto co mówił wówczas artysta o swych pierwszych eksperymentach: – *Moje przedfilmowe zamiłowania, architektura, malarstwo i muzyka, skłoniły mnie do realizacji krótkich filmików, zaraz po zakończeniu wojny. Te studia abstrakcyjne to synteza malarstwa i muzyki. Dziś do tych prób nie wracam, uważam je jednak za alfę i omegę mojej twórczości, na nich bowiem nauczyłem się filmu. W gruncie rzeczy całą sztukę filmową sprowadzić można i trzeba do gry świateł na ekranie, do malarskiej kompozycji kadru. A potem rzecz druga – studium rytmu, kolejność zmian plam czarnych i białych. Słusznie nazwał ktoś film abstrakcyjny muzyką światła. Ta muzyka światła była zawsze i pozostanie esencją kina.*

Tezy wówczas przedstawione wyjaśniają koncepcję artystyczną słynnego filmu o Berlinie, już w tytule nazwanego symfonią. Nie był to reportaż (Ruttmann w cytowanym wywiadzie mówił: *nie znoszę reportaży, są bezduszne i suche*), ale stylizowany i częściowo inscenizowany obraz wielkiej metropolii, w której czynnikiem dominującym jest szybkie tempo przemian. Jest to film o tempie i pracy miasta – głosił program. Krytyka zachwycając się maestrią formalną i techniczną twierdziła, że film jest bezduszny, a nawet – jak w swej recenzji drukowanej we „Frankfurter Zeitung" napisał Siegfried Kracauer – „ślepy na rzeczywistość". Te same zarzuty postawiono „Melodii świata", filmowi zresztą znacznie słabszemu, do którego Ruttmann przyznaje się tylko częściowo. (W wywiadzie: *zaczął to ktoś inny, i to na niemo; a ja tylko ułożyłem „na dźwiękowo" odpowiednio posegregowany materiał*). Recenzja „Berlina" w komunistycznym dzienniku „Die Rote Fahne" zaczyna się od niemal entuzjastycznego stwierdzenia, że mamy do czynienia z udanym eksperymentem, artystycznie i technicznie znakomitym. Ale w dalszym ciągu krytyk zgłasza zastrzeżenia, że w tumulcie obrazów i montażowych skojarzeń zabrakło człowieka.

Ruttmann mówiąc o zamierzonym filmie, o „Stali", broni się przed zarzutem, że jest wrogiem ludzi na ekranie. Mówi: – *Moim pragnieniem jest, by w „Stali" było jak najmniej aktorstwa, nie chcę jednak usunąć na plan drugi dramatu osobistego, a „upić" siebie i widza obrazami huty. W filmie „Wróg we krwi" usiłowałem przedstawić jak najwierniej troski i zmartwienia ludzi urastające tak często do rozmiaru wielkich dramatów. W „Stali" nie chcę tych rzeczy unikać, a wręcz przeciwnie, wygrać całkowicie momenty przeżyć wewnętrznych bohaterów.* Te deklaracje nie znalazły odbicia w zrealizowanym filmie. Aktorsko „Stal" była nieudana, a zachwyt, i to uzasadniony, budziły zdjęcia pracy w hucie. Pisano o dynamicznych filmowych symfoniach. Te same pochwały powtórzyły się z okazji dokumentalnego filmu „Mannesmann" cztery lata później.

Walter Ruttmann był artystą rozkochanym w plastycznych walorach kina, umiejącym powiązać pięknie skomponowane obrazy w rytmicznym, często dynamicznym układzie. Sprawy treści, wbrew tu i ówdzie przekazywanym wypowiedziom, nie interesowały go. Był filmowym malarzem i muzykiem, mniej lub więcej konsekwentnym abstrakcjonistą. W latach dwudziestych i trzydziestych związany był z lewicą. Pokazy jego awangardowych filmów organizowała lewicowa „Grupa listopada", a on sam zrealizował do sztuki Ernesta Tollera „Hopla, żyjemy" wstawki filmowe w teatrze Piscatora. Wszystko uległo zmianie z chwilą dojścia do władzy Hitlera. Ruttmann znalazł się w obozie jego zwolenników.

Był artystą znanym i to tłumaczy fakt, że wkrótce zaczęto przypisywać mu prace i czynności, z którymi w rzeczywistości nie miał nic wspólnego. Krążyły legendy, że to nie Leni Riefenstahl, a on jest twórcą „Triumfu woli" i filmów o olimpiadzie. Prawdą natomiast jest, że Ruttmann przygotował montażowy prolog do „Triumfu woli" przedstawiający krótką historię partii narodowo-socjalistycznej. Z nieznanych przyczyn prolog ten nie znalazł się na ekranie. Wyświetlane były natomiast propagandowe filmy Ruttmanna o zbrojnej potędze Trzeciej Rzeszy, a także zgodny z hasłem „Krew i ziemia" (Blut und Boden) dokument pod tytułem „Starogermańska kultura chłopska" (1934). Nie są znane losy zaczętego filmu o pierwszych miesiącach wojny ze Związkiem Radzieckim „Zwycięstwo na wschodzie".

Dziwnym zrządzeniem losu ten filmowy piewca Wehrmachtu padł ofiarą broni przeciwnika. Według jednej wersji zmarł 15 lipca 1941 roku w Berlinie na skutek ran odniesionych na froncie wschodnim. Inna wersja mówi, że zginął podczas nalotu brytyjskich bombowców. Tak zakończył życie twórca pięknych filmowych symfonii. ■

„Berlin, symfonia wielkiego miasta" Waltera Ruttmanna (1927)

# Na Czarnym Wzgórzu

Mądry, piękny film o więzi człowieka z ziemią, o życiu w ścisłym związku z naturą. Brzmi to świątecznie, zwłaszcza w dzisiejszym kinie zdominowanym przez widowiska pełne fajerwerkowych efektów, za to bezmyślne aż do bólu zębów. Wrażenie jakie odnosi się w trakcie projekcji filmu „Na Czarnym Wzgórzu" jest też w pewnej mierze fizyczne – jeśli już trzymać się tego rodzaju porównań. Odczuwa się mianowicie odprężenie, jakie przynosi niespieszny rytm opowieści, jej rozlewność i osadzenie w realiach, którym można się spokojnie przyjrzeć, bez obawy, że jakiś kaskader wywinie salto mortale. Akcja obejmuje ponad osiemdziesiąt lat naszego wieku. Wielkie wydarzenia historyczne są obecne, oczywiście, ale nie czynią z filmu „Na Czarnym Wzgórzu" obrazu historycznego; często trzeba się ich jedynie domyślać, pojawiają się jak odległe echo. Na samotnej farmie położonej wśród walijskich, niemal pozbawionych drzew wzgórz, znacznie ważniejszy jest odwieczny porządek pór roku.

A więc chłopska saga? W brytyjskim kinie ostatniego okresu nie jest to niczym specjalnie zaskakującym. Taki charakter miała pracowita rekonstrukcja życia osiemnastowiecznych robotników rolnych „Winstanley"; na miano epickiej sagi chłopskiej zasługują z pewnością „Towarzysze" Billa Douglasa. To przykłady najbardziej charakterystyczne. Oba jednak dotyczą odległej przeszłości, przynoszą pewną wizję historii. Oba też łączą w osobliwy sposób etnograficzny realizm ze stylizacją. Wydaje się jakby artysta ukrywał się w tych filmach gdzieś na drugim planie, ale nie potrafił też zwalczyć chęci mocnego zamanifestowania swojej obecności, przynajmniej od czasu do czasu, poprzez wizualną metaforę czy szczególną kompozycję kadru. Andrew Grieve, twórca „Na Czarnym Wzgórzu" postępuje w sposób znacznie bardziej tradycyjny. Jest po prostu obecny od początku do końca, wszechwiedzący jak dziewiętnastowieczny narrator powieściowy i nie ukrywa, że to jego wrażliwość, jego sposób patrzenia integrują całość, nadają jej charakter, przesycają każde ujęcie. Ale ujawnia to z ogromną dyskrecją. I nie ma nic wysilonego czy sztucznego w harmonii prostej opowieści o upartym walijskim chłopie, który poślubił zubożałą córkę pastora i o losach ich synów-bliźniaków, a także córki, która zadała się z Irlandczykiem, w dodatku katolikiem i została wypędzona z domu, choć ojcu krwawiło serce. Ale to jej wnuk odziedziczy w końcu farmę na Czarnym Wzgórzu... Zmienne perypetie rodzinne są zresztą mniej ważne od samej farmy, od ziemi. I od urody tej ziemi. Andrew Grieve mówi, że chodziło mu o wydobycie aspektu, który jest tak istotny we włoskich filmach braci Tavianich, ale całkowicie pomijany w dzisiejszym kinie brytyjskim: o krajobraz. Właśnie ten jedyny w swoim rodzaju, surowy i posępnie malowniczy krajobraz obszaru Wyspy między Anglią i Szkocją. Sam się tam wychował, na walijskim pograniczu zwanym Welsh Marches i opis ziemi swego dzieciństwa znalazł w książce Bruce Chatwina opublikowanej w 1982 roku. Pisarz dość nieufnie odniósł się do projektu debiutującego reżysera. Ale Grieve nie był takim zwykłym debiutantem. Od dwudziestu pięciu lat związany z przemysłem filmowym i telewizyjnym, współpracował z Kenem Loachem i Tony Richardsonem, realizował filmy reklamowe we własnej firmie i zrobił *remake* „Podejrzenia" Hitchcocka dla telewizji amerykańskiej (do czego niechętnie się przyznaje). Zdołał przekonać pisarza i zdołał zebrać fundusze – dzięki pomocy Brytyjskiego Instytutu Filmowego, telewizyjnego Channel 4 i British Screen, powołanej do niesienia pomocy niezależnym filmowcom, niezbyt jednak bogatej. Budżet okazał się skromny, pomogła jednak sama natura: w czasie siedmiu tygodni zdjęciowych w plenerze pogoda zmieniała się szczodrze, od dni pełnych słońca po śnieżycę, a nawet huragan. Wszystko jak w scenariuszu. Podobno te siedem tygodni wybranych zostało po starannym przeanalizowaniu komunikatów meteorologicznych z wielu lat; szczegół z pozoru mało istotny, świadczący jednak o profesjonalizmie, który jest dziś warunkiem powodzenia ambitnych przedsięwzięć odbiegających od modelu komercyjnego.

Grieve chciał za wszelką cenę uniknąć krajobrazu pocztówkowego czy skąpanego na ekranie w nostalgicznej sepii. Ze swoim operatorem Thaddeusem O'Sullivanem zdecydował się więc na proces zwany w technicznym żargonie „bleach bypass", jakim posłużył się także Andrzej Wajda w „Dantonie". Efektem jest obraz o kontrastowej fakturze, nieco ziarnisty. „Czuje się konkretność każdej rzeczy" – powiada operator. Ten obraz zadecydował o stylu narracji, po męsku skrótowej, ograniczającej się do scen z dramatyczną kulminacją, co nie znaczy, że pozbawiających film poetyckiej atmosfery. Odbija się w nich trud codziennego życia i rzeczywistość historyczna, najczęściej wroga mieszkańcom farmy. Ci walijscy chłopi nie chcieli walczyć w pierwszej wojnie, bo była to wojna Anglików. Ojciec Amos nie potrafił jednak uchronić swoich chłopców; jeden poszedł do obozu karnego za odmowę służby wojskowej. U progu lat dwudziestych ustawa parlamentu zagroziła wszystkim usunięciem z ziemi, którą formalnie dzierżawili od angielskich „landlordów"; trzeba było wykupywać gospodarstwa na publicznej licytacji, co Amosa o mało nie doprowadziło do ruiny za sprawą sąsiada – wroga w odwiecznym sporze o miedzę. Farma została jednak uratowana i po śmierci ojca objęli ją bliźniacy. W gruncie rzeczy to oni są głównymi postaciami filmu. Łączy ich więź szczególna, niemal telepatyczna. Kiedy jeden błądzi wśród mgły na wzgórzach, drugi odnajduje go nie wahając się ani przez chwilę w wyborze drogi; kiedy jeden zostaje pobity, drugi odczuwa jego ból fizycznie, aż po krwotok z nosa. Są nierozdzielni, ale ma to też swoje złe strony: zazdrośni o siebie wzajemnie, nie zakładają rodzin i we dwóch starzeją się, osamotnieni na Czarnym Wzgórzu.

Dopiero po latach odwiedza ich córka wypędzonej niegdyś z domu siostry aby przedstawić własne dziecko. Witają ją nieufnie, z trudem dają się nakłonić do wizyty w miasteczku, gdzie na szkolnym przedstawieniu występuje jej synek. I widok pucołowatego brzdąca podbija z miejsca serca obu starych braci. To będzie ich spadkobierca, ukochany następca, którego nauczą tajemnic ziemi. A gdy dorośnie, otrzymają od niego na swe osiemdziesiąte urodziny prezent, który jest spełnieniem najskrytszych marzeń: przelot samolotem nad wzgórzami, gdzie leży farma. Jeszcze jako dzieci wklejali do albumu zdjęcia samolotów. Teraz własnymi rękami mogą na krótko ująć drążki steru, aby zatoczyć koło nad ziemią, gdzie spędzili całe życie.

Szlachetny optymizm tego filmu wypływa z odwołania się do wartości najprostszych ale podstawowych, takich jak praca, uczciwość, miłość. Perypetie losu czy nawet śmierć nabierają z takiej perspektywy innego wymiaru, są czymś, co przychodzi i odchodzi jak pory roku, co nadaje treść życiu. Z pewnością nie tak często wynosi się z kina podobne przesłanie, ale mimo wszystko „Na Czarnym Wzgórzu" nie jest zupełnym wyjątkiem. Właśnie w filmie brytyjskim zauważa się dziś wyraźny zwrot ku wartościom podstawowym, zwrot dostrzegalny w dziełach o zupełnie innej scenerii czy stylistyce. I to chyba jest tajemnica zaskakującej świeżości tego kina.

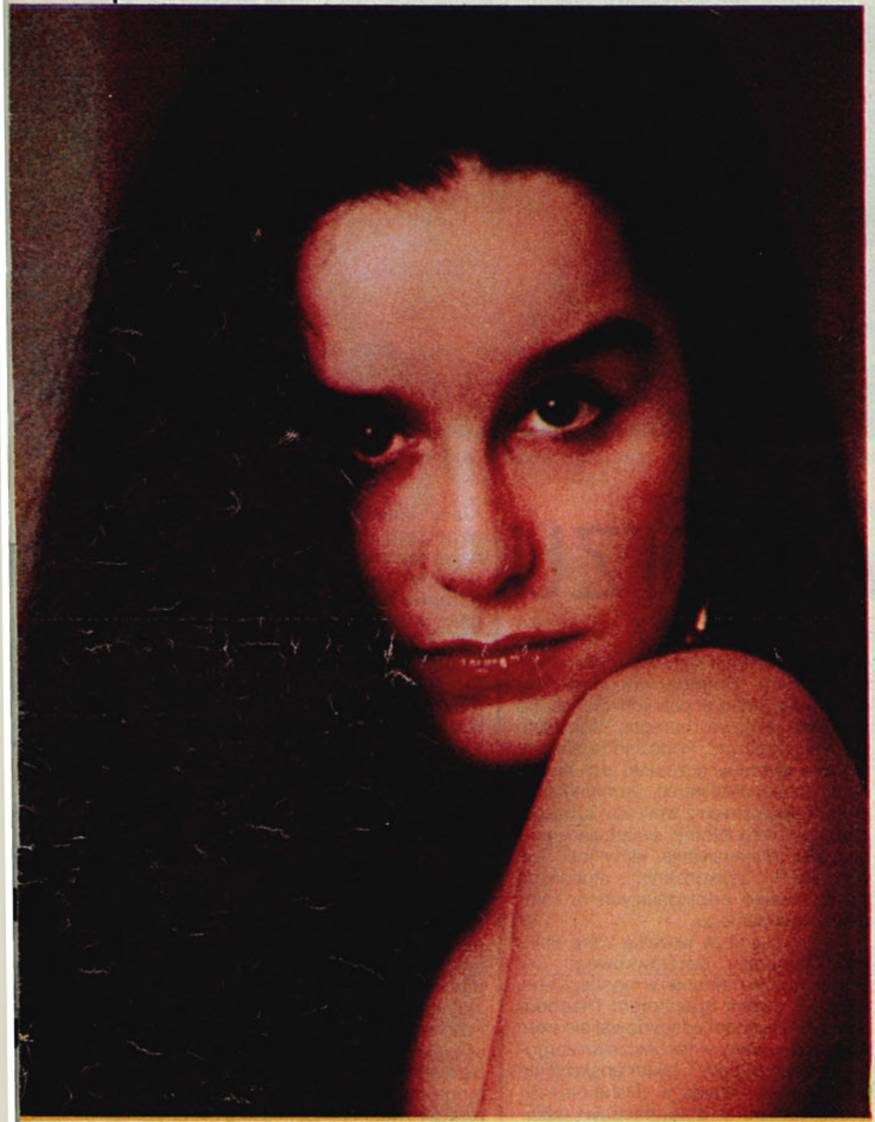
Swoją drogą warto też zapamiętać nazwisko Bruce Chatwina. Na podstawie innej jego książki kręci właśnie, gdzieś w brazylijskiej dżungli, swój nowy film Werner Herzog.

**ANDRZEJ KOŁODYŃSKI**

**ON THE BLACK HILL, reż. Andrew Grieve, Anglia.**

Na Gwiazdkę – prawdziwy prezent. Oto rozmowa przeprowadzona specjalnie dla rubryki w Rio de Janeiro z LUCELIĄ SANTOS, niezapomnianą bohaterką serialu „Niewolnica Isaura". Wciąż dostajemy listy z pytaniami, co dzieje się dzisiaj z tą niezwykle sympatyczną aktorką brazylijską. Elżbieta Reis poprosiła o odpowiedź samą Lucelię.

# Z wizytą u Isaury



Lucelia Santos

Na spotkanie z moją rozmówczynią przybyłam za wcześnie. Trudno w takim mieście jak Rio de Janeiro obliczyć się z czasem, bo odległości są ogromne, tym bardziej, że jechałam do dzielnicy leżącej daleko od centrum – na Barra da Tijuca, zieloną od tropikalnych krzewów i drzew, wśród których chowają się piękne wille. Siedzę w salonie do którego z tarasu wdziera się różowo kwitnąca bugenwilla, a drzwi oplatają zielono-białe pnącza. Wiele tu pamiątek z podróży po Brazylii i świecie. W rogu przy półce z albumami wisi szkic Wawelu.

Umówiona byłam na 19-tą. Spóźniona o 5 minut wbiega pani domu, Lucelia Santos – Isaura. Ściska mnie serdecznie i przeprasza za spóźnienie. Lubi być punktualna. Parę dni temu odwiedziłam ją za kulisami teatru Joaõ Caetano, gdzie gra główną rolę w musicalu dla dzieci „Pluft" (Duszek). Wtedy to wyznaczyła mi spotkanie. Usprawiedliwia się, że wraca właśnie z TV Globo, gdzie omawiała swój udział w nowym serialu. „Jaki tytuł? O czym?" – *To tajemnica* – odpowiada śmiejąc się. Jest tak samo urocza jak zapamiętaliśmy ją w Polsce. Ubrana w granatowy kombinezon i białą marynarkę, wydaje się jeszcze drobniejsza, ale w jej oczach czai się temperament. Pytam jakie ma wspomnienia z pobytu prywatnego w Polsce, kiedy to przyjechała do męża Johna Nesslinga, który dyrygował orkiestrą w Krakowie.

Zasłania się rękami i woła: – *Och, jak było zimno! Minus 30 stopni! To był dla mnie prawdziwy szok. Kupiłam zaraz bardzo piękne futro, ale mnie nie ogrzało. Tylko mój synek Pedrinho cieszył się śniegiem i razem z ojcem ulepili bałwana. A ja nareszcie zwiedziłam Kraków i Wawel, bo podczas pierwszej wizyty wielbiciele nie pozwolili. Jakie to szczęście, że mimo wojny zachowaliście takie pamiątki!*

Pytam o jej artystyczne plany. Za parę dni wyjeżdża do Europy towarzyszyć mężowi w jego koncertach i zatrzyma się w Lizbonie, aby omówić swoje występy w tamtejszym teatrze. A pojutrze, w niedzielę, leci do Saõ Paulo gdzie weźmie udział w wiecu na temat ochrony naturalnego środowiska. Chodzi o ratowanie Zalewu Biling (trzy razy większego od Zalewu Zegrzyńskiego), który dostarcza wody dla Saõ Paulo, miasta o 12 milionach mieszkańców, na obrzeżu którego powstały kolonie domków wypoczynkowych i liczne kluby sportowe. Wpadam jej w słowo mówiąc, że jest bardzo czynna w nowo utworzonym w Brazylii stronnictwie „Zielonych". Lucelia z entuzjazmem potwierdza. Pytam, czy nie chce zostać wybrana na posła, ale odżegnuje się gwałtownie: *Ach, skąd! gdzieżbym miała wtedy czas na teatr, TV, kino.* Właśnie w Rio idzie film „Baixo Gavea", w którym gra główną rolę. Jest to obraz poruszający problemy wykolejonej młodzieży, Lucelia gra reżyserkę teatralną pragnącą pomóc młodym.

Pytam czy serial „Sinhã Moça" (Jaśnie Panienka), również z czasów niewolnictwa, w którym gra główną rolę, został sprzedany do Polski i do innych krajów Europy. Nie potrafi na to odpowiedzieć, ale wiadomo, że tym serialem emitowanym przed rokiem, do dziś entuzjazmują się Brazylijczycy.

Czy lubi grać w kostiumach? *O tak, jak najbardziej, w krynolinach i długich sukniach czuję się pewniej i jakby dostojniej. Pewnie dlatego, że jestem niska...*

„A rola duszka w sztuce dla dzieci, która od trzydziestu lat nie schodzi ze sceny i na której wychowały się całe pokolenia?"

*Bardzo mnie cieszy kontakt z dziećmi. Tak żywo reagują* – *odpowiada.* Pedrinho, który od paru minut siedzi koło matki, zaczyna podśpiewywać piosenkę ze sztuki. *Pedrinho towarzyszy mi we wszystkich występach, zna moje kwestie i czasem za głośno i za wcześnie podpowiada mi zza sceny...*

– „Co woli – teatr, kino czy TV?"

– *Lubię zmiany, bo wymagają pracy i stałego napięcia – a to jest moje życie.*

– *O tak, z największą przyjemnością. Może na premierę „Sinhã Moca?"...*

*O tak, z największą przyjemnością. Może na premierę „Sinhã Moça?"...*

– „A co słychać u Leoncia – Rubensa de Falco? Czy będziesz jeszcze jego partnerką?" – *Na razie tego nie przewiduję. Ja gram w serialu, on chwilowo woli teatr. Właśnie podróżuje po Europie.*

Naszą rozmowę przerywa co chwila telefon. Lucelia umawia się ze wszystkimi za dwa tygodnie, po powrocie z Europy. Jeszcze tylko pamiątkowe zdjęcie. A kiedy żegnamy się, Lucelia prosi o widokówkę z Warszawy. W Polsce ma tylu przyjaciół!

Notowała
**ELŻBIETA REIS**

Autorka wywiadu z Lucelią Santos i jej synem

„Niewolnica Isaura"

## LABIRYNT

**WIELKA BRYTANIA, 1986**

Reżyseria: JIM HENSON. Scenariusz według pomysłu Dennise Lee i Jima Hensona: Terry Jones. Zdjęcia: Alex Thompson. Muzyka: Trevor Jones. Piosenki: David Bowie. Scenografia: Elliot Scott. Wykonawcy: David Bowie (Jareth), Jennifer Connelly (Sarah), Toby Froud (Toby), Shelley Thompson (macocha), Christopher Malcolm (ojciec) i inni. Produkcja: Henson Organisation – Lucasfilm. Barwny. Szerokoekranowy. Bez ograniczeń wieku. Czas wyświetlania: 100 min. Tytuł oryginalny: „Labyrinth". Rozpowszechnianie w kinach.

**Film z gatunku „fantasy". Kilkunastoletnia dziewczyna, nieopatrznie wysławszy swego młodszego brata w świat baśni, wyrusza jego śladem, by uchronić go przed wpływem złego maga.**

## CICHA RADOŚĆ

**CSRS, 1985**

Reżyseria: DUŠAN HANÁK: Scenariusz: Dušan Hanák i Ondrej Sulaj. Zdjęcia: Viktor Svoboda. Muzyka: Svatopluk Havelka. Scenografia: Olga Maiová i Viera Dekisová. Wykonawcy: Magda Vasáryová (Soňa), Jana Brejchová (dr Galová), Jiři Bartoška (dr Mačko), Róbert Koltai (Emil), Erzsi Pásztor (jego matka), Juraj Nvota (Vlado), Maros Brachna (Maros), Ferenc Benczö (pan Benko) i inni. Produkcja: Slovenská filmova tvorba Bratislava. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 91 min. Tytuł oryginalny: „Tichá radost". Rozpowszechnianie w kinach.

**Kameralny dramat psychologiczny, nagrodzony na festiwalach w San Remo (Gran Premio i nagroda za rolę M. Vasáryovej) i w Mariańskich Łaźniach (nagroda specjalna), 1986. Trzydziestoletnia kobieta po okresie niepowodzeń osobistych uczy się czerpać satysfakcję z drobnych radości dnia powszedniego.**

## WIELKA WŁÓCZĘGA

**FRANCJA, 1966**

Reżyseria: GÉRARD OURY. Scenariusz: Gérard Oury, Marcel Jullian i Danièle Thompson. Zdjęcia: Claude Renoir. Scenografia: Jean André. Muzyka: Georges Auric. Wykonawcy: Terry-Thomas (Sir Reginald), Bourvil (Augustin Bouvet), Louis de Funès (Stanislas Lefort), Claudio Brook (Peter Cunningham), Marie Dubois (Juliette), Benno Sterzenbach (major Achbach), Colette Brosset (pani Germaine), Andréa Parisy (siostra Marie-Odile) i inni. Produkcja: Les Film Corona. Barwny. Szerokoekranowy. Czas wyświetlania: 124 min. Tytuł oryginalny: „Le Grande Vadrouille". Rozpowszechnianie na kasetach (wypożyczalnie OPRF).

**Komedia wojenna. Grupa Francuzów – bohaterów wbrew swej woli – wyprowadza ze strefy okupowanej załogę strąconego angielskiego bombowca.**



### TYTUŁY, TYTUŁY...

*Nie rozumiem skąd nagle wzięła się moda na podawanie w dosłownym tłumaczeniu tytułów filmów starszych i znanych w Polsce. Przykład: w jubileuszowym (dwutysięcznym) numerze „Filmu", w rubryce „Portret na życzenie", wymieniony jest western pt. „Jubal". Tak brzmi jego tytuł oryginalny, jednakże w Polsce film jest znany jako „Rancho w dolinie". Choć tytuł „Rancho w dolinie" odbiega od angielskiego pierwowzoru, to jednak przyzwyczailiśmy się do niego – i gdyby teraz ktoś np. napisał, że Kirk Douglas wystąpił w sławnym filmie „Dzielni są samotni", to raczej nikt nie domyśliłby się, iż mowa tu o doskonałym „Ostatnim kowboju". Warto o tym pamiętać.*

**RAFAŁ BUCZYŃSKI**

### KIM BYŁ CHRUSZCZOW?

Na ekranach pojawił się polski film „O rany, nic się nie stało!". Akcja toczy się w roku 1962, roku kryzysu narastającego wokół Kuby, którego kulminacja – ogłoszenie blokady morskiej wyspy przez USA – postawiła świat na krawędzi wojny. O zakończeniu kryzysu kubańskiego dowiadujemy się w filmie z komunikatu radiowego, powtórzonego dwa razy. W komunikacie tym jest błąd. Słyszymy, iż „przewodniczący Rady Najwyższej ZSRR, I sekretarz KC KPZR Nikita Chruszczow i prezydent Stanów Zjednoczonych John Kennedy zawarli porozumienie..." Tymczasem Nikita Chruszczow nigdy nie był przewodniczącym Prezydium Rady Najwyższej, lecz I sekretarzem KC KPZR i prezesem Rady Ministrów. Przewodniczącym Prezydium Rady Najwyższej ZSRR był w roku 1962 Leonid Breżniew.

**CZESŁAW ŻYLIŃSKI**
**(Łódź)**

### „IGRASZKI Z DIABŁEM CZASU"

Autor artykułu „Igraszki z diabłem czasu" („Film", nr 42) swój komentarz dotyczący „Prywatnego śledztwa" ogranicza do zaszufladkowania filmu do nurtu rozrywki. Myślę, że film zasługuje na większą uwagę. Powinniśmy zadać sobie pytanie: czy zamierzeniem reżysera było stworzenie filmu typowo rozrywkowego? Jeśli tak, to po co elementy psychologiczno-refleksyjne, które w tym układzie wprowadzają tzw. dłużyzny. Jeśli natomiast reżyser chciał nakręcić film ambitny, to co w takim razie robią tu sztuczne popisy motocyklistów, głupawe zachowanie milicjantów i niedorzeczny motyw mściciela, zawsze znajdującego się w odpowiednim miejscu. Cały czas ma się wrażenie, że reżyser nie może się zdecydować co właściwie chciałby pokazać na pierwszym planie. Może się wydawać, że czepiam się nie wiadomo czego. Film ma jaką taką akcję, z zaskakującym rozwiązaniem. Dla bardziej wybrednych widzów mamy rozterki i trochę wnętrza głównego bohatera, dla mniej wymagających efektowne śmiertelne uderzenia w serce. Tak, tylko że to wszystko robi wrażenie posklejanych kawałków, niekoniecznie z różnych filmów.

**ROBERT SWAT**
**(Lubawa)**

### POMAGAMY SOBIE

**Beata Wesoły (ul. Radlińskiej 9/24, 91-849 Łódź) poszukuje „Filmu" z lat: 1974 (numery 8, 28), 1975 (10) i 1976 (1, 36); odstąpi numery 1–4, 6–9, 11, 15, 17, 18, 20–23, 25–27, 32–35 i 37 z br.**

**Monika Stachowiak (Jaszczurówka 15 C, 34-500 Zakopane) odstąpi „Film" z lat: 1985 (numery 33, 38, 42, 48, 50), 1986 (2, 5, 9–11, 16, 21, 22, 24, 25, 29, 31, 33–35, 38, 41, 42, 47, 50, 51) i 1987 (11, 17, 23, 24, 29, 43).**

**Swietłana Danczowa Kiriłowa i Iliana ognianowa Georgijewa (s. Žilenci, okr. kiustendiłski, Bułgaria) poszukują „Filmu" z lat 1984–86 i numerów 1–37 z br.**

**Roman Jankowski (ul. Kościuszki 28/2, 88-300 Mogilno) odstąpi „Film" z lat: 1983 (numery 16, 25, 33, 41), 1984 (11, 25, 52, 53), 1985 (2, 6, 7, 20, 27, 50), 1986 (1, 12, 13, 15, 18, 20, 25, 26, 39) i 1987 (34).**

**Magdalena Zaborowska (ul. Kilińskiego 3/15, 87-600 Lipno, woj włocławskie) poszukuje nr 32 „Filmu" z 1982 r. i 32 z br.**

**Andrzej Hryszkiewicz (ul. Engelsa 21, 56-100 Wołów) odstąpi numery „Filmu" z lat: 1956 (36, 44), 1957 (42), 1958 (2, 4–8, 10, 11), 1961 (12), 1962 (8), 1963 (5, 26), 1964 (7, 20, 37), 1965 (26, 27, 33, 43, 47, 51, 52) – oraz roczniki z lat: 1966 (bez 1, 2, 4, 5, 8, 9, 15, 16), 1967–68, 1969 (bez 42), 1970 (bez 2, 10, 18, 20, 22, 34), 1971 (bez 4, 8, 17, 22), 1972 (bez 31, 32, 50), 1973, 1974 (bez 9, 11, 38, 48, 49, 51), 1975 (bez 47), 1976 (bez 2, 19, 27, 38, 40, 42–44, 46), 1977 (bez 3, 7, 26, 29, 42, 52), 1978 (bez 43, 46–48, 50), 1979 (bez 26, 38), 1980 (bez 21, 36), 1981 (bez 3, 7–9, 13, 15, 19–21, 32, 35, 39, 40), 1982 (bez 26, 29, 30), 1983 (bez 5, 18, 39), 1984 (bez 22), 1985 i 1986 (bez 20, 39).**

**Rafał Kałuski (ul. Gałczyńskiego 2/8, 25-409 Kielce) poszukuje numerów 2, 9, 21 i 22 „Filmu" z 1985 r. oraz 37 z 1986.**

**Małgorzata Wiśniewska (ul. Hodowlana 11/3, 81-606 Gdynia) odstąpi numery 27–34 i 36–46 „Filmu" z br.**

**FILM – magazyn ilustrowany**

**WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25-72-91 do 93;**

**REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45-40-41 w. 112, 116;**

**DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.**

**1987.12.27, WARSZAWA, NR 52 przekazano do drukarni 1987.12.04. Zam. 4859. K-42**

**RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Czesław Dondziłło (redaktor naczelny, tel 45-53-25), Elżbieta Dolińska, Bogumił Drozdowski, Roma Górnicka, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Henryk Laskowski, Aleksander Ledóchowski, Mariusz Miodek, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maciej Pawlicki, Marek Pawłukiewicz, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Alicja Szmigielska. REDAKCJA NIE ZWRACA TEKSTÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie ich skracanie.**

**OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-35-36.**

**ZDJĘCIA: A. Krynicki, T. Mandziewski, M. Michalewicz, R. Pajchel, U. Schreiber, L. Sorell, Ciné Revue, Elle, Epoca, Les Films Corona, Lenfilm, Mosfilm, Paris Match, P.D.F., P.R.F. „Zespoły Filmowe", Slovenska filmová tvorba, Sowietskij Ekran, Sowietskij Film, Stern, Unifrance Film, US Press, arch.**

**PRENUMERATA: kwartalna – 455 zł, półroczna – 910 zł, roczna – 1820 zł.**

**WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;**

**TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.**

# Kinorama

## FAKTY

W końcu lutego rozpoczną się we Włoszech zdjęcia do filmu Liliany Cavani „Francesco". Rzecz o świętym Franciszku z Asyżu (1182–1226) a w tej roli... Mickey Rourke.

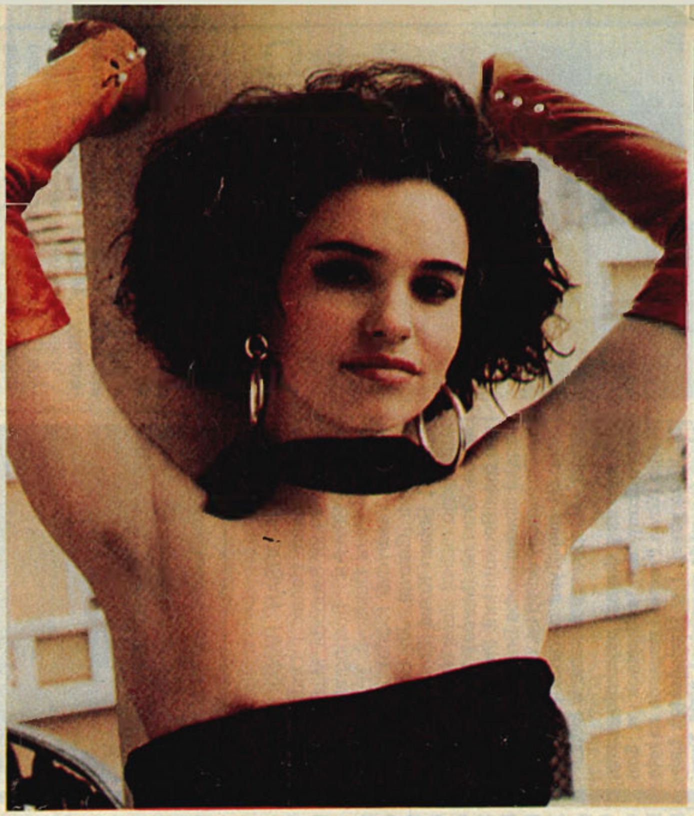
★

Krytyk i dotychczasowy dyrektor festiwalu filmowego w Monachium Klaus Eder został nowym sekretarzem generalnym FIPRESCI (Międzynarodowej Federacji Prasy Filmowej). Dotychczasowy sekretarz Marcel Martin, który pełnił tę funkcję przez piętnaście lat, został przewodniczącym Federacji.

★

**Michael J. Fox (na zdjęciu)** odniósł ogromny sukces w „dorosłej" roli w filmie zatytułowanym – nomen omen – „Tajemnica mojego sukcesu", ale głównym źródłem jego nieustającej popularności jest serial „Więzy rodzinne", który wkracza w kolejny sezon i nic nie zapowiada jego rychłego zakończenia.

Fot. Ciné Revue



Fot. Epoca

## Béatrice Dalle

Ma 22 lata, uchodzi dzisiaj za nową Brigitte Bardot i jest modelką najsłynniejszych fotografików. Wszystko zaczęło się zresztą od fotografii, kiedy jej zdjęcie ukazało się na okładce „Photo Revue". Dziewczyną wkrótce potem zajęła się znana agencja artystyczna Artmedia, której klientami są m.in. Yves Montand i Sandrine Bonnaire. Na ekranie wylansował Béatrice reżyser Jean-Jacques Beineix. Jego film „Betty" także i u nas cieszy się powodzeniem. Obecnie Béatrice Dalle ukończyła zdjęcia w filmie Marco Bellocchio „Wizja Saby". Gra Maddalenę, kobietę histerycznie opętaną przeszłością, przekonaną, że niegdyś, w poprzednim wcieleniu była czarownicą.

## LUDZIE

### Zawsze śpiewam dla Francji

Niedawno oglądaliśmy go w telewizyjnej adaptacji powieści Tomasza Manna „Czarodziejska góra". Charles Aznavour nie zapomina jednak o piosenkarskiej karierze – ze swoimi recitalami objechał 80 krajów. Po niedawnych triumfalnych tournées po USA, Kanadzie i Brazylii przyjechał do Paryża.

Po siedmiu latach nieobecności znów spotkał się ze swoją francuską publicznością. Przez półtora miesiąca występował w wielkiej sali paryskiego Pałacu Kongresowego.

Jego piosenkarska kariera? 500 piosenek i zawsze sale powyżej dwóch tysięcy miejsc: Carnegie Hall, Covent Garden, Lincoln Center, Hollywood Bowl w Los Angeles. A przecież kiedy przed laty, po kilku tournées z Edith Piaf, zaczął sam występować, miał miażdżące krytyki. Nie załamał się. Jest uparty i odważny. Już jako pięcioletni chłopiec wpadł na pomysł, żeby dla podreperowania rodzinnego budżetu występować jako uliczny skrzypek. Dzisiaj mówi: *To nie moja wina, że mam talent.*

Mimo że przeniósł się z Paryża do Genewy (powód: podatki), w wywiadzie dla „L'Express" oświadczył: *Zawsze śpiewam dla Francji.* To prawda, ten niewielki (164 cm wzrostu) Ormianin z Paryża, mówiący biegle sześcioma językami, zawsze uważa, iż jego sukcesom patronuje „Marsylianka". W Ameryce porównuje się go do Franka Sinatry. Protestuje: *Nie mamy ze sobą nic wspólnego. To Francuzi tak twierdzą, ponieważ zarówno Sinatra jak i ja jesteśmy piosenkarzami i aktorami filmowymi. Sinatra śpiewa piosenki napisane przez innych. Ja natomiast jestem autorem-kompozytorem-wykonawcą.*

W swoim domu nad jeziorem Lemańskim w Szwajcarii oddaje się swoim pasjom: grze na pianinie, lekturom. *Czytam wszystko, co mi wpadnie w ręce. W ten sposób znajduję słowa do moich piosenek. Proza innych daje mi natchnienie.*

Ma troje dzieci, od ponad dwudziestu lat jest żonaty. Swoją żonę Ullę poznał w Paryżu. Młoda Szwedka przyjechała tam, aby nauczyć się francuskiego. Aznavour tak mówi o swoim szczęśliwym małżeństwie: *Wszystkie kobiety, które znałem przed Ullą, starały się mnie zmienić. Ulla zaakceptowała mnie takiego, jakim jestem, łącznie z moimi wadami.*

**Charles Aznavour z żoną** Fot. Paris Match

## WYDARZENIA

### Największa współprodukcja

Włoski reżyser Sergio Leone uzyskał zgodę władz radzieckich na nakręcenie w ZSRR filmu „Blokada" o oporze rosyjskich żołnierzy i ludności cywilnej w czasie trwającej 900 dni blokady Leningradu w latach ostatniej wojny. Ten epicki film wymaga dokładnej dokumentacji historycznej, mnóstwa dekoracji i rzesz statystów. Budżet filmu obliczono na sto milionów dolarów; koszty poniosą po połowie kinematografia radziecka i amerykańska (George Lucas i Steven Spielberg) przy współudziale telewizji włoskiej. Głównym wątkiem fabularnym jest miłość Rosjanki i amerykańskiego reportera, którego ma zagrać Robert De Niro. Planowany początek zdjęć – koniec przyszłego roku.

## PREMIERY

### Szpicel

– taki tytuł nosi nowy film Romana Bałajana, autora głośnych „Lotów we śnie i na jawie" i „Mój talizmanie chroń mnie". Akcja toczy się u progu Rewolucji Październikowej, a bohaterem jest były nauczyciel gimnazjum Worobjow (w tej roli Oleg Jankowski), zwolniony z pracy za udział w demonstracji antyrządowej. Bez środków do życia, złamany okolicznościami, przyjmuje propozycję żandarmów i zostaje zawodowym agentem ochrany. Tematem tego monodramu – tak twórca określa swój film – jest cena, jaką płaci człowiek za zdradę samego siebie.

**Reżyser Roman Bałajan i Oleg Jankowski**

Fot. Sowietskij Ekran

– *Wciąż za mało wnikamy w duszę człowieka* – powiedział reżyser. – *W tej materii winniśmy czerpać wzory z literatury rosyjskiej XIX wieku. Pełnia człowieczeństwa to wrażliwość na cudze cierpienie, miłosierdzie wobec każdego, nawet wobec zdrajców czy przestępców. Bohater mego filmu to człowiek nieposplity, który stara się zachować godność i niezależność w sytuacji bez wyjścia, wymagającej natychmiastowego wyboru. Stara się, ale niestety bez powodzenia...*

**Olga Ostroumowa** Fot. Sowietskij Ekran